

# عالم الفكر

رئيس التحرير : حشد يوسف الشوايف  
مشتشار التحرير : دكتور الشاهد أمين الخولي

الطبعة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت \* يناير - فبراير - مارس ١٩٨٧  
التراسلات : باسم الرقيب المساعد للشؤون الثقافية والصحافة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

## المحتويات

### المسرح

- ١ ..... الكاتب: عبد الوهيد  
٢٢ ..... الكاتب: محمد بن علي  
٢٣ ..... الكاتب: عبد الوهيد  
٢٤ ..... الكاتب: محمد بن علي

المسرح : مقال المسرح  
المسرح : مقال المسرح في الكويت  
المسرح : مقال المسرح في الكويت  
المسرح : مقال المسرح في الكويت  
المسرح : مقال المسرح في الكويت

\*\*\*

### شخصيات وآراء

- ١٠٥ ..... الكاتب: عبد الوهيد  
١٠٦ ..... الكاتب: عبد الوهيد  
١٠٧ ..... الكاتب: عبد الوهيد

ARCHIVE  
http://Archive.org  
www.archive.org

\*\*\*

### مطالعات

- ١٠٨ ..... الكاتب: عبد الوهيد  
١٠٩ ..... الكاتب: عبد الوهيد

مطالعات  
مطالعات

\*\*\*

### من الشرق والغرب

- ١١٠ ..... الكاتب: عبد الوهيد  
١١١ ..... الكاتب: عبد الوهيد

من الشرق والغرب  
من الشرق والغرب

\*\*\*

### صدر حديثاً

- ١١٢ ..... الكاتب: عبد الوهيد

صدر حديثاً  
صدر حديثاً

### عن شخصيات الادارة

- حشد يوسف الشوايف (توثيق)
- الشاهد أمين الخولي
- رشاد محمود الصبح
- عبد الملك التميمي
- علي الشوط
- نورمية الشوي

الدراسات التي نشرها هذا المجلد ليس عن آراء أصحابها وحدهم والمجلة غير ملزمة باحاديث أي ملحق ثقافي للنشر .

## كلمة تقدير وعرفان

في العدد الماضي كتب الدكتور أحمد أبوزيد ، رسالة مفتوحة إلى قراء « عالم الفكر » بمناسبة إختياره للتقاعد ، بعد أكثر من سبع عشرة سنة ، أسهم فيها بفكره المستير وجهده المتواصل في التخطيط لإصدار « عالم الفكر » . . ثم العمل مستشيراً للتحرير فيها بتحمل العبء الأكبر في إصدارها بانتظام منذ ولادها ، وحتى كانت أن تقرون « عالم الفكر » في أعين الكثيرين من كتابها وقرائها باسمه . وأصبح « العهد » أحمد أبوزيد في مطلع كل عدد منها واحداً من أهم سياها المميزة ، يسبب فيه مع القاري أفاقاً لسبحة الفكر المعاصر في موضوع العدد ، بما يمثل تكاملاً لما فيه من مقالات وإضافات مرسوقة لها .

و « عالم الفكر » مدينة بالكثير الكثير لأحمد أبوزيد ، الذي جعل منها سعيه المداوم لأن يفتح ميادين الدراسات الجادة للكتاب والمفكرين العرب من المحيط إلى الخليج ، ونبعاً صالحاً ينهل منه القاري العربي الشغف ، المهتم بقضايا وطنه العربي الكبير ، والغريص بنفس القادر على متابعة ما يجري في العالم من حوله من تحولات فكرية وثقافية . . .

وإذا كان أحمد أبوزيد ، بما يعرفه كل من تعامل معه أو سجد بصداقته من دماء الطبع وسعة الأفق وسماحة الخلق ونواضع العلية ، قد أبى إلا أن يكون القدر الأكبر من رسالته إعتزافاً مطولاً بفضل الآخرين من جند مجهولين وقلوب وراثة ومعه في تحقيق هذا الانجاز الحضاري ، وتوحيها بفضل كل من اتروا « عالم الفكر » بفكرهم ورأيهم ، وإقراراً بما لفتت به طوال سنوات عمرها من حرية في التعبير عن الرأي دون قيد أو شرط ، فإن العرفان ينفضه يقتضي أن نشيد ، نحن الذين يحملون الأمانة من

بعده ، بإخلاصه الفريد ، ودأبه الصامت طوال هذه الأعوام الطوال ، وبمحكمته وصواب رأيه في مواجهة الكثير من الصعوبات والمشاكل العملية التي لابد وأن تواجه أي عمل في أي مجال .

لقد ترك لنا أحمد أبوزيد : «عالم الفكر» مغلفاً بارزاً ، ومنايراً مضيئاً في ساحة الفكر العربي المعاصر ، تتميز بشكل واضح يتواصل غير شائع ولا مألوف في الوطن العربي مع أعداد هائلة من المفكرين والكتاب من أقصى المغرب العربي إلى أهل مشرقه ، دوريةً تنتشر ثلاثون ألف نسخة منها في كل مكان تسع فيه العربية أو تقرأ ، داخل الوطن العربي وخارجه ...

وبحق ما الجزء أحمد أبوزيد ، طوال هذه السنوات ، تقع علينا ، نحن الذين يعملون الرأية الآن ، أن نفي نحن عطائه في سعي حيث للمحافظة على مكانة «عالم الفكر» المرموقة وسبقها العطرة ، وأن نواصل المسيرة نحو المزيد من الإنجاز والتطور ، ليرتفع صرخ هذا البناء الفكري العربي الفريد عالمياً ، استنداً إلى قاعدة واسعة من إنجازات أحمد أبوزيد .

.. هذا عهد نقطعه على أنفسنا ونعاهد أحمد أبوزيد ، يمثل ما نعاهد قرائنا عليه ، مستعنين في ذلك بالله ، وبمؤازرة كل من زلّده عالم الفكر ، بكتابه وأفكاره ، وبأراء كل قرائنا الذين نحرص على التواصل معهم والتعرف على توقعاتهم منا .

وإلى أحمد أبوزيد .. دعواتنا الصادقة وتمنياتنا الحارة .. أن يمتدّ التوفيق عز وجل بالصحة والموفورة ، وأن يؤمّر له شبل المزيد من النجاح في أعماله النافعة ، مستعين عليه - بل وواتقن - من أن تستمر «عالم الفكر» تشغل فكره ، وتحظى بشمار نظره الثاقب ، ورواه السيد ، وثقافته العربية .

مجلس الإدارة

## تقديم

يمل معظم الكتاب القارئ عرسوا تاريخ المسرح في البدء بالمسرح عند الاغريق . فقد بلغت التراجيديات في بلاد اليونان القدمة قمة ازدهارها في القرن الخامس قـ . م . في ااصصال ايسخيلوس وسوفوكليس و Euripides . كما تعرفت الكوميديا في ااصصال لوسيليس وغيره .

وهنا كانت الااصصال التراجيديات الكبرى تعرض على تيون وجود نظام اجتماعي في التكون يحكم في أسر الامر تصرفات البشر . كانت الااصصال الكوميديا ترى . على العكس من ذلك . ان اصصال الالهة وتصرفات الناس لا يمكنها منظر ولا تنطوي على معنى . .

ولكن في هذا المسرح والدراما في بلاد الاغريق لا يعني ان القصة الاولى للمسرح كانت بداية إغريقية . فقد وجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السليقة على الحضارة الاغريقية . وان كان قد فقد شكله متطوراً للمسرح كما عرفه الاغريق . وليس من العجوز . على أية حال . ان تكون تلك الااصصال المسرحية العظيمة التي عرفها الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد من البداية الاولى لهذا اللون من الفن . لو انه لم تسبقها مراحل أخرى كانت الدراما والمسرح فيها تمثل تطوراً واكثر بساطة وبداية . وهناك من الكتاب والفكرين من يميلون بشكل عام ان تكون الانسانية التي شكلت الحضارات والمعا في مختلف القرون والتي ميزت الحضارة الثقافية قد عبرت عن اكتشاف الدراما والمسرح . وأنها عايشة كل تلك الآلاف الطويلة من السنين بدون مسرح . الى ان جاء الاغريق فسطعوا ما انطقت الشعوب الأخرى في الحقيقة . ويظهر هذا الفرق من الكتاب والفكرين ان يكون التصوير الاغريقي .

## ما قبل المسرح

محمد الميرزا



وبالتالي ، التصور الأوربي أو الغربي بدوره عام للتسرح - هو التصور الوحيد - ويرى أن هناك تصورات أخرى للدراما والتسرح ترتبط بثقافات وحضارات ومجتمعات أخرى وتختلف عن هذه الثقافات والمجتمعات ، وأنه لا بد من أن تأخذ هذه التصورات في الاعتبار ، كما نحن لو أننا الإضافة بفكرة التسرح وتاريخه وفلسفته ومعلوماته والدراما التي يلعبه في حياة الفرد والمجتمع ، وعلى ذلك ، فإن أي محاولة لأرجاع التسرح والدراما إلى الاغريق بدون غيرهم ، والتسرح بفكرة الاغريق للتسرح ، وإنكار وجود التسرح في الحضارات والمجتمعات الأخرى السابقة على الاغريق ، إنما تعبر كلها من نظرة عبثة لا تقوم من البسائر لكل دافع غربي ، وهي نظرية تنطلق من الرابطة الطورية التي كانت تسود في القرن التاسع عشر ، ولأنها لما يعطى الرواسب حتى الآن عند بعض الكتاب الذين يحتزون بالثقافة الغربية ويعتبرونها قيمة ما وصل إلى التطور الاجتماعي والثقافي عند الجنس البشري ، وأن كل دافعها إنما يمثل مراحل أكثر تقدماً وتطوراً ، وعلى ذلك ، فإن التحيز الكائن إلى فكرة الاصل الاغريقي للدراما والتسرح هو ، في آخر الأمر ، إنكار لحدوث الإنسان خلال كل عصور التاريخ السابقة على الاغريق على التفاعل مع الطبيعة أو التعبير عن ذلك التفاعل بشكل قوي ومؤثر ، كما أنه إنكار ، من الناحية الأخرى ، لقدرة الإنسان على الترفيع عن نفسه ، وذلك على أساس أن التسرح هو أداة الترفيع بقدر دافع وسيلة التعبير .

**فالتسرح - بالمعنى الواسع للكلمة - شكل من أشكال التعبير عن الثقافة والأفكار والأحاسيس البشرية ، ووسيلة في ذلك ، فن الكلام ، فن الحركة ، مع الاستعانة ببعض الفنون الأخرى المساعدة . وليس هذا تعريفاً للتسرح ، إذ على الرغم من كل ما نسب من التسرح من الآداب - وهو كثير في هذه الثقافات - فإنه لا يمكنه نجد تعريفاً دقيقاً يمكن الاعتماد عليه وقبوله . وليس هناك ، على أي حال ، تسمية واحدة تمثل عليه من الجميع . ويتكفي نظراً واحدة لأي قاموس أو معجم أو موسوعة من التسرح لكن تقييد معنى الكلمة والتسرح والاستعانة بالدراما في التعريفات ، رغم كل ما يبدو من بساطة في مفهوم التسرح . وهذا التسرح والتأليف والاختلاف طولي على فن، وترادف (ظاهراً) التسرح ، وعلى تعقد هذه الظاهرة وتعقد جوانبها في الوقت ذاته . والتعريف في الأمر أن بعض الأصدال الموسوعية (المختصة) في التسرح تتحدث في المدخل أو حاشية أو العرضي لها ، وتجنب تقديم تعريف دقيق للكلمة أو مفهوم (تسرح) . ويتكفي يذكر وتعقد أشكال التسرح ، كما هو الشأن مثلاً في « موسوعة التسرح في العالم » التي صدرت عام ١٩٨٧<sup>(١)</sup> . وذلك في الوقت الذي نجد فيه مجدي ربيع - مثلاً - في « معجم مصطلحات الأدب » يقدم لنا تعريفين مختصرين للكلمة « تسرح » فيقول أن التسرح :**

« ١ - هو البناء الذي يجري على المنشأ ، أو عنده التسرح ، وفقاً للظواهر ، والادوات الأخرى اللازمة والاستعدادات المتكينة لأفرادهم . وقد أراد منه التمثيل وقامه للمشاهدين فقط ، كما هي الحال في التسرح العام ويسرح الهواء الطلق ، كما أنه يقصد به الممثل أو غرفة التمثيل فقط ، أيما الحال في مصر .  
فيقال : التسرح القومي ، ويراد به : القرعة المتباعدة .



ويجب الاتساق أن المقادير لابد أن تكون في شيء ، وأن كتاباتهم تصل إلى جمهور أوسع وأعرض من الذين يشاهدون السرحية فعلاً على المسرح . والمادة أن معظم المقادير يتناولها بالآراء المسرحية ، ويتوصل به من أمور هي أقرب إلى طبيعة السرح . وهذا القول لا يهدف أبداً إلى التمييز من شأن النص أو من الدور الذي يلعبه المؤلف في الحركة المسرحية . ونحن نعلم أن كثيرين من المثاليين أنفسهم يشكون أحياناً من ضعف النص أو من قوة الموضوع الجديد . وهو ما يعرف باسم ( أزمة النص ) . والمهم هو أن النص هو جزء عنصر واحد ضمن عناصر أخرى عديدة . تتضافر جميعاً في تكوين ما نسميه « فن المسرح » . ( المرجع السابق ذكره ) .

وكل هذا قد يؤدي في آخر الأمر إلى الظن بأن كل انسان يستطيع أن يتكون لديه تصور ذهني الخاص به عن فن المسرح . وذلك في ضوء الحرية واختصاصاته الشخصية . عناصر التعريفات التي يقدمها الشخصون هي في أصلها غير قاطعة وخاصة وسهولة ، وتمام الموضوع والأيام يصفان بعض الكتاب في القول بأن فن المسرح هو « الفن الذي تلقى عنه جميع الفنون » . أو أنه « الفن الذي تستضيء فيه الحياة الإنسانية بالقرن الرومي » .<sup>(١٩)</sup>

ولكن يظهر بعد هذا كله قدر مشترك بين الناس حيناً حول المسرح ورغم اختلاف تعاريفهم واختصاصاتهم . ورغم اختلاف الجانب الذي يبرز كل مذهب حين يتكلم عن المسرح . سواء أكان ذلك الجانب هو العمل الدرامي نفسه ( النص ) أو صاحب ذلك العمل ( المؤلف ) أو المكان الذي يقدم فيه العمل ( المسرح ) أو الأشخاص الذين يتناولون عرضه وتلقاه ( المخرج والممثلون ) أو المؤلفات الشعرية والدرامية أو فن تلك هي العناصر التي تؤلف في مجموعها العرض المسرحي . فكل هذه أطوار عناصر هامة متداخلة ومتشعبة . ويتأكد أن السرح مدبا كلها على مداركنا . وإن اختلف الأشخاص في تحديد الأولويات عن بينها . مع عدم إغفال العناصر الأخرى أو إستهائها تماماً من الاعتبار . أي أن هذه العناصر كلها هي التي تؤلف السرح من حيث هو ( ظاهرة ) قائمة بالفعل في كثير من المجتمعات الإنسانية . إن لم يكن في كل هذه المجتمعات . ومن حيث هو ( نسق ) أو ( بناء ) تتكامل فيه العناصر المختلفة وتتعاون وتتساند لكي تعطي هذه ( الظاهرة ) كياناً ووجودها وخصائصها وبقواها . وكذلك من حيث هو ( عملية ) تتطور وتتحد باختلاف الظروف القائمة في المجتمع الذي تنمو فيه هذه ( الظاهرة ) التكاملية . وسواء حدثت هذه الاختلافات والتطورات والتبدلات في الأوضاع الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية أو الفكرية أو غير ذلك .

ونحن حين نتكلم عن « المسرح » هنا فإننا نغمر إليه من هذه الأبعاد الثلاثة مجسداً : أي أن نظرتنا إلى ( المسرح ) نظرة شمولية تأخذ كل تلك العناصر فندخلها المفاعلة التي تتسند وظيفياً لكي تؤلف ذلك الشكل أو تلك الترسدية الكلية التي نسميها : ( المسرح ) . ولهي عن الذكر أن هذه النظرة الشمولية لا تغفل المجهول من حيث هو عنصر آخر هام يتجه إليه برسالته كما يتطوّر هو من تاجمه مع ذلك العمل لتجانباً أو مدبياً .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : هل نحن لنا ، في ضوء كل هذه الاختلافات المتعلقة بصعوبة الوصول إلى تعريف واضح وصريح وقاطع للمسرح . ولذلك في ضوء النظرة الكلية الشاملة التي نغمر بها إلى الفن المسرحي . أن

(١٩) نقولون سابقاً : « فن المسرح في كل الأوقات والأمكنة » ، و « فن المسرح في كل الأوقات والأمكنة » ، « فن المسرح في كل الأوقات والأمكنة » ، « فن المسرح في كل الأوقات والأمكنة » .



ليبدأ قريب الشعب بالشعائر والطقوس الدينية والسحرية التي تمارسها الشعوب البدائية والتي لها معشرون غرامي واضح ، كما هي الحال مثلاً في قصائد الحرب التي تهدف إلى بث الطمأنينة والطمأنينة في قلوب الأعداء وإيقاظ نخوة المعادين من أفراد القبيلة عن طريق تلميح أحداث المعركة ( التي لم تقع بعد ) بالطريقة التي ترجو القبيلة أن تسير فيها تلك الأحداث بما يحقق لها الفوز والاتصال في آخر الأمر .

وعلى أية حال ، فإن الذي يمكن أن يقال هنا هو أن المسرح - بالمعنى المتعارف عليه من هذه الكلمة رغم عدم وجود تعريف واحد دقيق - خلق أولاً ( ارتبط ) حقيقياً له في ألبانيا في القرن الخامس لـ م . ، وأن كثيراً من الكتاب يرون أن الدراما الكلاسيكية في تلك الفترة هي في الحقيقة نوع من الارتقاء أو ( التجدد ) لبعض الحفلات الشعبية الطقسية الأكثر بساطة ، خاصة وأن الذين كانوا يقومون بالأدوار في تلك الحفلات - أي الممثلين - كانوا من الكهنة ورجال الدين - كما أن هذه التمثيلات - أو المسرحيات - ذاتها تشير إلى أن الدراما - كما هو المكان الأساسي في تلك المسرحيات - ولما يمكن اعتباره أقرب شيء إلى خشية المسرح الآن <sup>١٩١</sup> . فكلما هذه الشعائر الدينية ذات الطابع الدرامي ، والتي وجدت عند بعض الشعوب البدائية ، كما توجد الآن عند الشعوب ( البدائية ) ، مثل مرحلة سابقة - أو على الأصح صورة أكثر بساطة - من المسرح والدراما ، كما عرفت عند الأفريق ، وإن كثيراً من المجتمعات الإنسانية - بما فيها المجتمعات البدائية قد عرفت الدراما بشكل من أشكال وهي من المعاني ، فالدراما نشأت من الطقوس الدينية الأساسية بدو البشر ، واستمرت بعد ذلك المراحل آلاف السنين قبل أن تتطور إلى صورتها الحالية المثلثة الشكل عند الأفريق . وفي ذلك جواز الاعتقاد - أن الدراما هي الإنسانية في أمد حركات توترها وصراعها وزمانها ، كما أنها تحولت إلى هذه التورتات والتعديلات والزيارات من طريق الرجوع إلى الأوضاع الإنسانية ذاتها <sup>١٩٢</sup> . وبذلك فإن المسرح يعرض الإنسانية بكل ما فيها من قوة وسوء وضعف وإفلال . وهذا هو الذي يدفع ( جاستر ) إلى القول بأنه قد تكون للدراما بداية - ذاتها في ذلك شأن أي شيء آخر ، ولكن ( أول ) دراما هي على أي حال ( آخر ) دراما ، وإن معها بعدت الدراما في الزمن والطريق فإنه يمكن اعتبارها ( معاصرة ) بمعنى من المعاني ، لأنها تعبر عن مشكلات وزيارات الحياة الإنسانية في ذاتها ، ويصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ونوع المجتمع أو المستوى الحضاري .

ولقد قام المسرح في الأصل وفي أبسط صوره كوسيلة ولادة للتعبير عن الدراما الإنسانية الناجمة عن المواجهات بين الإنسان والقوى الطبيعية أو الاجتماعية التي يصعب عليه فهمها وتفسيرها ، فضلاً عن السيطرة عليها والتحكم فيها وإعطائها لرفيقه ومعالجته . وكثير من الشعائر الدينية والممارسات والطقوس التي تتضمن بعض الملامح والعناصر المسرحية ، ولقوم على الأداء المسرحي البسيط لدى الشعوب البدائية - مثلاً - بما في ذلك الطقوس والأدب وتقديم القرابين ، تدور حول محاكاة الأحداث التي يراء وتوقعها ومحاكاتها بالمثل والطريقة التي تقدم بها أثناء هذه ( العروض )

١٩١ انظر مقدمة في الحياة المسرحية - كتاب ( جاستر ) جاستر - مرجع سهل لـ م . جاستر - انظر أيضاً كتابا ( جاستر ) جاستر - مرجع سهل لـ م . جاستر - ١٩٢

فيه المسرحية ذات الطابع الديني . ولقد كانت الألفا والأرواح العليا والقوى الأصغرية تشغل مكانة عالية وعامة في كل الحضارات القديمة ( بل وأيضاً ، الثقافات البدائية أو المختلفة في الوقت الحالي ) ، وتدخل في كل أوجه الحياة اليومية والنشاط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة . وكان الزعيم - أو الملك - في بعض تلك المجتمعات والثقافات هو صوت الآلهة أو الشخص الذي وقع عليه اختيار الآلهة للاستطلاع بسؤاله الزمعة والملك ، بل أن بعض هذه المجتمعات كانت تعبد الآلهة نفسه . وهذا هو ما يعرف في الثقافات الأثروبولوجية باسم : الملكية الزمعة ، أو الملكية الإلهية Divine Kingship . ولذا ، كان جانب كبير من النشاط الأدبي في تلك الحضارات القديمة - وفي المجتمعات البدائية على السواء - يدور بالضرورة نحو الألفا والأرواح العليا ويصطبغ بصبغة دينية واضحة . بل أن هذا الطابع الديني كان يغلب على كل الاحتفالات والأعياد التي تقام في مختلف المجتمعات الكبرى ، بحيث يتجسد الناس فيها بالصلوات والأغنية والابتهالات والشعائر إلى هذه الألفا والأرواح . وبذلك كانت تشجع الشعائر الدينية بالأداء المسرحي استجابة قوية يصعب معه الفصل بينها فضلاً لاطعاً . وربما كان ذلك يرد المدعى بأن الحضارات القديمة والثقافات ، توصف اصطلاحاً بأنها ثقافات «دينية» ، لم تعرف المسرح . وهي دعوى صحيحة ، بغیر شك ، إذا نحن اعتبرنا أن كان ومفردات المسرح الإغريقي هي التطوير . ولكن هذا لا يعني ، على أي حال ، وجود نوع من الأداء المسرحي ، له طابع ديني وشعائري في تلك المجتمعات والثقافات الأخرى . وبمثل هذا الأداء المسرحي والشعائري - على ما سنبين أن فكرته - مرحلة سابقة على المسرح ، بالمفهوم الغربي الشائع بالمسرح اليوناني القديم .

ويمكن هنا أن نلاحظ مظهر الدين كمثل - ليس فقط لأن الحضارة المصرية القديمة واحدة من أقدم الحضارات الإنسانية ، إن لم تكن أقدمها على الإطلاق - وهذا مسألة تختلف فيها الآراء والمفردات وليس هنا مجال الدخول في تفاصيلها - ، وإنما لأن هناك في الوثائق والمطبوعات المتاحة ما يشير إلى أن المصريين القدماء كانوا يعرفون المسرح في أحد أشكاله ، كما أن عدداً من العلماء والمؤرخين يؤكدون وجود شكل من الأداء الفني في مصر . كانت تتوزع فيه معظم العناصر المكونة للمسرح ، وأن من المحتمل أن يكون ذلك اللون من الأداء المسرحي له مظهره الخاص بشكل أو بآخر لتطور المسرح الإغريقي ، وبالتالي ، قيام المسرح بالحقائق للكلمة . وذلك بصرف النظر عن كل تلك الاختلافات التي أشرنا إليها حول تعريف المسرح .

وتختلف الآراء والمفردات حول تاريخ ظهور هذا اللون من المسرح في مصر القديمة . ولأب إيفلين هيربرت - E. Evelyn ، الذي تمسك لفظة معرفة المصريين بالمسرح وكتب في ذلك كتاباً من أهم الكتب حول الموضوع ، ونقله إلى العربية منذ سنوات : الدكتور تروت حركاته ، رؤى ظهور المسرح المصري إلى حوالي ٢٢٠٠ ق . م . ، ويشترك في هذا الرأي : العالم الألماني ريتز Kritz . وإن كان هناك من العلماء والمؤرخين من يرون - مثلاً مثل روسن - أن ظهور المسرح كان بعد ذلك بقليل ، أي حوالي عام ٢٠٠٠ ق . م . وهذا اختلاف طفيف ولا يغير على أية حال شيئاً فيما يتعلق بمعرفة المصريين القدماء بفن المسرح ، وأنه وجد عندهم منذ حوالي خمسة آلاف سنة . وبذلك يمكن اعتباره أقدم شكل للمعروف المسرحية أو للأداء المسرحي ، التي عرفها التاريخ ، وذلك قبل أن يظهر المسرح الإغريقي وبشكل طويل .

وأليس من شك في أن المسرح المصري كان أكثر بساطةً وسذاجةً ونقل تطوراً من المسرح الاغريقي ، وهو أمر طبيعي ومنطوق ، نظراً لاختلاف الزمن واختلاف مرحلة التطور الحضاري <sup>(١٧٦)</sup> . وقد أشار عدد من الدارسين إلى وجود خصوصية مسرحية يتصل ارتباطها بأسطورة أوزوريس ، أو تتألف بعض جوانب منها وتتركز على بعض أحداثها ، أو تعرض لها من زاوية معينة ، وإن كان هؤلاء الدارسون لا يدّخلون تلك الخصوصيات ضمن المسرحيات والتي ينبغي للكتابة ، على الرغم من أنها كانت قتل بالقتل وأنها تحتوي على كثير من العناصر والمكونات الأساسية للعمل المسرحي . من تلك مثلاً ، ماذهب إليه ألدرياس ليكول Aladryas Nicolas الذي يشير في كتابه من « الفرمان في العالم » إلى وجود أحد هذه الخصوصيات التي كانت أصل في ألدريوس ، وترجع إلى عهد الملك ستوسرت الثالث . بل لقد سبق هؤلاء جميعاً بتدقيقه G. Brandine الذي أشار في مطلع هذا القرن ( عام ١٩٠٠ ) إلى وجود ما يمكن اعتباره خصوصاً مسرحية تتعلق في الطقوس الجنائزية وأعياد الألف ، وبخاصة أوزوريس . فكذلك ( المسرحيات ) المصرية القديمة ، أو التي يمكن على الأرجح اعتبارها خصوصاً مسرحية . كانت كلها في أهرام الأهرام خصوصاً أهرام . ولأنك في أن ارتباط المسرح الاغريقي بالدين كان من ضمن الأسباب التي دفعت الكثيرين إلى القول بوجود مسرح مصري قديم ، كان له في الأغلب بعض التأثيرات على المسرح الاغريقي . إذاً ينبغي أن نذكر هنا أن المسرح الذي عرفه الأستاذ فرمان Ferman وقبّله من الغير وفيلسوفه إلى الانطورية ، ثم ترجع إلى شعربا من هذه الفئة الأخيرة : عدنان سلامة ، كمال متوشاشي في أصله الغير وفيلسوف على صفوان ميعاد وغيره .

ومن هذا النوع ( عنصر حورس ) أو العنصر الآخر القليل جداً المتعلق المسرحي ، يمكن تعريفه خصائص المسرح المصري باعتباره فناً شاملاً يجمع بين الكلمة والمطرفة والرقص والثناء والخرافات الشعبية وغيرها . فهو في الأساس مسرح ديني يرتبط بالعبادة ، كما أن الكهان أو رجال الدين كان هو الذي يقول « كتابات النص » والإخراج وتوزيع الأبطال ، كما كان رجال الدين هم أيضاً الذين يقومون ببناء الأبطال أو الشئيل <sup>(١٧٧)</sup> . فخصه أوزوريس وإيزيس واتقام حورس والتصلية على حبه ست ، هي إذن المسرحية الأساسية أو الموضوع الأساسي للخصوص المسرحية المعروفة . كما أن شخصية أوزوريس المسرحية فيها شيء واضح مع ما يعرف باسم مسرحية الآلام Passion Play <sup>(١٧٨)</sup> . وإن كانت

(١٧٦) غير أن أغلب هؤلاء اتفقوا على أن المسرح المصري القديم ، عام ١٩٤٦ ، لم يرتبط بكتابات ستوسرت هناك عام ١٩٤٦ بل قبله بـ ١٠٠٠ سنة تقريباً . وقد نشر الأستاذ في هذا « تاريخ المسرح » La Revue d'Études du Théâtre ، ويذكر الدكتور عدنان سلامة ، في المقدمة التي كتبها لوجه مسرحية والتصل حورس ، التي كتبها من الفرقة الأنطورية التي قام بها من الطرويقية لأستاذ ، د . فرمان :

« وقد أكتشفنا في كتابات الأديب ١٩٤٦ ، أنه كان هناك مسرح مصري واضح متكامل العناصر . وإن ذلك حدث ١٠٠٠ سنة قبله من العصور المسرحية الغربية . الفنون في مصر من الجاهل . وروى الناس في هذه الفترة أنماطاً مختلفة في سبل اختلاف الأبناء من العصور المسرحية والفنون حول المصري القديم . وهناك يقولون وديونيد ، أنه أخرج اليهود في هذا الموضوع من هذه الفترات التي كان فيها المصري « . انظر مسرحية « التصل حورس » : سلامة ، من التاريخ الثقافي ، ص ١٧١ ، الأعلام ، الفنون العدد ٢٩ ، مايو ١٩٧٧ ، صفحات ٢٩ وما بعدها .

وأيضاً راجع عدنان سلامة ، تاريخ السيل لكبر ، انظر أيضاً : عام أبو العينين « المسرح المصري القديم وخصائصه » : مجلة « الفنون » ، العدد ٢٣ ، أبريل ، مايو ١٩٨٠ ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

(١٧٧) « مسرحية الآلام » أو مسرحية الآلام هي نوع من المسرحيات الدينية التي شاعت وانتشرت في أوروبا منذ العصور الوسطى . قصص الرحلة الأخيرة التي حياة السيد المسيح بعد القبض عليه وحتى موته ولجنته . وكثيراً ما كانت طقوسه حول بعضها تمثل القرية من القرية وأعياد الفنون الخرافية . وتظهر هذه المسرحيات تلك التي كان لها أصل قديم : « أوبرا » من « Chaconne » ، يعبرون الأوبرا إلى طقس طقوس دينية في أوبرا بونا كالا .

تتفرق مع ذلك حياة في ألبا كان لها في الوقت ذاته معنى سياسي وأبعاد سياسية واضحة . فمسرحة الآلام تؤكّد من أجل  
 « أن تغفل حياة في ألبا عن المؤامرات والآلام التي كانت يفتشها إنهم ( أو يظنهم الشعوب ) ويتصلوا على قوى الشر التي  
 قامت بتعطيلهم ( شلون سيني - المرجع السابق ذكره ، صفحة ٣٩ ) . وتشارك مسرحة أوروريس مع مسرحيات الآلام  
 في هذا الجانب لأنها تستعيد آلام أوروريس وتؤكد عونه إلى الحياة . . ولكنها ترتبط في الوقت ذاته بفكرة تسويد  
 الوجهين البحري والقبلي على ما تمكّنه لنا موضوع مسرحية اتصال جوريس ( ابن أوروريس وأوريس ) كما أن الصراع  
 بين جوريس وعنه ( ست ) الذي قل إليه أوروريس يعتبر صراعاً بين الوريث الشرعي للسلطة ( جوريس ) وبين مدعي  
 العرش ( ست ) . بل إن هناك ما يشير إلى أن الجانب العنفي كان مبرراً ومبدأً للمعنى السياسي . وأنه جاء في مرحلة  
 متأخرة ، وأن الملك ( ميا ) أو ( تارس ) هو خليفة جوريس في ذلك . ولكن هذه مسألة تخرج عن نطاق هذه الدراسة .  
 والذي يهمنا الآن هو أن مسرحية أوروريس كانت مثل سبوتا ، وكان يدخلها بعض تلك بعض التعديلات من حين  
 لآخر . ولكنها لا تكتف بحرف سوى القليل جداً عن سير المسرحية أو طريقة الإخراج أو المؤثرات الصوتية والبصورية وما  
 إلى ذلك . كما أنها لا تعرف شيئاً عن ( المسرح ) الذي كانت تقدم فيه هذه الأحداث أو تفاصيل الأحداث ذاتها ، وما  
 كان يطرأ عليها من تغيير وتبدل في كل مرة تعرض فيها للمسرحية . ومنظم ما نعرفه هو معلومات عن التراما ذاتها ،  
 أكثر مما هي معلومات عن المسرح . ( شلون سيني ، صفحات ٣٩ - ٣٧ ) .

ومع ذلك فمن نعرف أن بعض مسرحية اتصال جوريس كان قد كتب في الأصل شعراً بالهيروغليفة على جدران  
 معبد ( إدفو ) ويبدو من العمل أن بعض الأتقياء كانت تصاحبها أشرطة . ورغم أن النص نُشر في عهد بطليموس  
 التاسع ( سوتر الثاني ) فإن هناك من الباحثين ما يشير إلى أن النص كان مجرداً في عهد الدولة الحفيدة ، أي قبل إنشاء  
 معبد ( إدفو ) بألف عام تقريبا . بل إن الأصول الأولى لهذه المسرحية ترجع إلى ٣٥٠٠ ق . م . وكانت مثل كل عام  
 « في الساحة المعلقة إلى الجانب الشرقي لحائط معبد إدفو الخارجي » . وكان كهيئة المبدع هم الذين يقومون بأداء  
 الأبطال ، وإن كان بعض أفراد الكورس من الفنانين والممثلين والموسيقيين الذين يرتبطون بالمعبد . كما كان الجمهور  
 نفسه يشترك ويسهم بتجاوبه مع أحداث المسرحية . ( عادل سلامة ، صفحة ٣٩ - ٣٨ ) . ومنها تختلف الآراء حول  
 هذه الموضوع وإمكان اعتبارها مسرحيات أو أعمالاً فرعية بالشعبي للكلمة . ومنها يمكن من آخر نقص معلوماتنا  
 عن الطريقة التي كانت تقدم بها هذه الموضوع للجمهور . فإما مثل بعض تلك مرحلة سابقة للمسرح كهيئة القهقر ،  
 وإن كان الموضوع لا يزال في حاجة إلى مزيد من الدراسة . . .



ولقد ساء الاعتناء بالوقت طويل بين بعض الكتابين بأن المجتمعات والشعوب البدائية لا تفرق إلى الأقسام بالجماعات  
 وتقدير الفن . وإن ذلك يصادف بوجه خاص على الجماعات التي تعيش في الغابات مثل جماعات الأقزام في الكونغو ،

والقول الآدمية الصحيح يجب أن هذه مسرحية تدور على يد جماعة في طريق الأضواء التي حياها شلون سيني . « أن كان عهد المصريين في تلك الفترة  
 في م . « إن كان ذلك أوروريس . « بل الآلام » كان كهيئة القهقر استلواه الحنين . « ومما في براد في شعر العروم . « انظر على وجه . « المرجع السابق ذكره . « صفحة



ولذلك التي تعتمد في حياتها على العبد والقصص . فحياة التنقل والتجوال لا تسمح لهذه الجماعات بذلك اللون من ( الترف ) الذي يتصل في الإبداع الفني وتلويح الجمال . وقد سادت هذه النظرة في أوروبا في القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن . ولكنها لم تلبث أن تراجعت نتيجة للاكتشافات والانتقادات التي وجهها إليها علماء الأنثروبولوجيا الذين أثبتت لهم . أثناء بحوثهم المحلية الحقيقية التي تعتمد على الملاحظة القريبة والملاحظة الدقيقة . ودراسة الإبداع الفني عند هذه الجماعات .

وقد بينت هذه الدراسات أنه لا يكاد يوجد مجتمع واحد يفر تقليد فني متوارث . وأن الظروف والأوضاع البيئية والاقتصادية السائدة في تلك المجتمعات ( البدائية ) والشديدة التخلّف . لا تمنع عنها كانت المساواة . من وجود محاور جمالية خاصة ب تلك الجماعات بحيث يسترشد بها أفراد الجماعة في تطوّرهم إلى الأشياء وتغييرها وتقليدها والحكم عليها . كما يستمرون بها في متوجّهاتهم وأوضاعهم الفنية البسيطة التي يمكن إبدالها بإبداعات فنية توفر لهم القصة الجمالية التي لا تربط بالضرورة إعجاب الحياة الفنية البليدة . والمأخوذ منة عاصمة تتبع من الاستغراق في تمليل هذه الأشياء أو التعكوف على صحتها وأدائها . كذلك كانت هذه البحوث البدائية الحديثة على أن أبسط الشعوب ( البدائية ) المعروفة لذلك ثروة عظيمة من تلك الأعمال الفنية . سواء أكان ذلك في القرون التشكيلية . وبخاصة في مجال التمثيل والحفر . أو فيما يعرف في التكتيفات الأنثروبولوجية باسم الفنون المخططة أو الفنون الكلاسيكية . التي يدخل فيها الشعر والدراما . أو في الموسيقى أو المسرح أو غير ذلك . وهذه كلها فنون تخلق الآن كثيراً من علماء الأنثروبولوجيين بعد طول إغفال .

وربما كان إغفال الأنثروبولوجيين الأوائل ذلك الدراما والمسرح جزءاً من الشعوب ( البدائية ) وعدم اهتمامهم بها مثلاً اعتصما بمجالات الإبداع فنون الأخرى . وبخاصة التمثيل . مشتتاً عن الفكرة البسيطة من أن المسرح يجريه الشعب . وأنه يتطلب درجة معينة من التطور الثقافي والاجتماعي والفكري والتي لا تتوفر هذه الشعوب . أو قد يكون سبب ذلك الإغفال هو تقيّد معظم الأنثروبولوجيين حتى عهد قريب جداً في دراساتهم لمثقافة ( البدائية ) والجمع ( البدائي ) بالقياسات التقليدية العظم والأسفل . وهي قيسيات تعقل التعرض للفن خصوصاً والدراما بالذات . وإنما تعرضت فيما كان ذلك يكون في العادة من خلال الحفريات عن الأساطير الشعبية . كالفن والسحر وما يتصل بها من أساطير ومعتقدات وما إليها . ومن هنا كان كثير من ملامح النشاط الدرامي والمسرحي تظهر في تلك التكتيفات على أنها مجرد طقوس أو طقوس . فما طابع ديني أو سحري . فما يقدّمه يقدّمه المسرحي الحقيقي . وقد تغيرت هذه النظرة تغيراً ملحوظاً بعد البحوث والدراسات المحلية الحديثة التي أقرنا إليها . ولمنكر الباحثون مدى اهتمام هذه الجماعات بالفنون . بما في ذلك فن التمثيل . وإن كان ذلك الفن يظهر عندهم في شكل بسيط يفر بدرجة تطوّرهم الثقافي . كما أن عناصره مستمدة من البيئة المحلية التي أعيد بهم . وازجج الكونجو . الذين يعتبرون في نظر الكثيرين من أشد الجماعات الأفريقية تقيّداً . يمارسون في حياتهم الأمر بدرجة جمالية مرتفعة ودرجة عالية من القدرة على التطويق الفني وعلى الإبداع . تستل في موسيقاهم وفي اهتمامهم بإقامة الطقوس والتمثيلات المسرحية . وبخاصة الطقوس التي تلي الخروج للقصص . والتي تفرج فيها الحركة المبردة مع الموسيقى في شكل دراما موسيقية . تتابع فيها الحركات في توالف مع السماع الترميزي وتزايدهم بالإكساسة بأشكال القاصدين والسيديهم .

وهناك بعض دراسات حديثة تشير إلى وجود رواة يلهون القصص والحكايات عند هذه الجماعات . ويعلمون

أثناء ذلك ينادى وتقبل القرائن والمظاهر الرئيسية في القصة أو الحكاية ، كما يقومون بأداء أحوال الشخصيات المختلفة التي تتطور حولها القصة ، ويشارك اهتمام الجمهور وينابيع العرض في اهتمام وشغف والحماس ، ويركزون معظم اهتمامهم على التشكيل ، كما أنهم يشتركون في توليد الأفعلى والانتقاد . وهذا . كما تقول الأستاذة ميشيل بولم Denise Pauline هو المسرح في أحد أشكاله على الأقل . . .<sup>(١٢٦)</sup> أو هو ما نسميه نحن هنا : ( ما قبل المسرح ) . . . إذا نحن قبلنا الرأي القائل بأن المسرح ، بالعلم المتعارف عليه ، نشأ نشأة إغريقية .

وليس ثمة ما يدعو إلى الزعم بأن الفنون توجد أو تنمو بين شعوب معينة بالذات دون غيرها ، أو أن الشعوب والتقاليد مثلاً يصرفان عن الإبداع الفني بشكل عام ، كما أنه ليس ثمة ما يدعو أيضاً إلى أن تقتصر كلمة ( فن ) على الأعمال التي تعطين عليها المعايير والمصنكات الغربية والافتعال أو لتجعل المعايير الخاصة بالشعوب والجماعات التي تنتمي إلى ثقافات أخرى . وفي المسرح ، حسب أحد التعريفات هو فن الحكاية والتقليد Mimesis ، كما أنه فن الإبداع للأخرين يتخصص ما يرونه ويشعرونه . ومن هذه الناحية ، يختلف فن المسرح عن التوسيلي التي تقلد الحول صانعة الأحداث الحقيقية إلا في بعض الحالات الاستثنائية ، على تصوير أحداث إحدى العوالم أو ما إلى ذلك . وعليه ، الأثروبولوجيا يعرفون فكرة الرجل البدائي على الحكاية والتقليد والتشكيل . وجانب كبير من حيث إنشاءه ، وبخاصة الشعائر والطقوس والاحتفالات والأعياد المختلفة ، ليس إلا تقليداً للحكاية لأحداث الحياة الواقعية كما يتصور هو نفسه حدوثها ، أو كما يرجح لها أن يحدث بما يتفق مع تحقيق مصالحة ورفقته واحتياجاته الشخصية أو مصالح الجماعة التي ينتمي إليها . فالحكاية أو تقليد حركات الحيوان والإنسان أثناء الفرس هي البداية بمحدث بالفعل ، كما أنه في الوقت ذاته إعداد نفسي للقيام بهد اليقظة حين يفرج الإنسان لنفسه وسطاً للتعبير والتفكير .

ويوضح الفن البدائي يربط عالم الحركات البدائية قوية ، شدة في ذلك شأن الفن في أوروبا في العصور الوسطى ، بل ويشد في القبطارات القديمة العريقة على ما ذكرنا . وتتلق الفنون من حيث هي أصاليب ووسائل التواصل عند الإنسان متعللاً واحداً لتدخل عناصره وبغرفاته مثلاً لتتداخل وتندرج ألوان الطيف بحيث يطم ذلك التصل الكلمة المظروقة والكلمة المكتوبة والدراما والتوسيلي والرقص والفنون التشكيلية المختلفة ، ويظهر ذلك بشكل واضح في التعبير الفني لدى الحضارات البدائية حيث تخلط هذه العناصر والقدرات بعضها مع بعض في كثير من الأحيان بحيث نجد ( المشهد التشكيلي ) الواحد يضم إلى جانب عنصر الدراما التوسيلي والرقص والبناء ويضم الفنون التشكيلية التي تتشبه في الألفاظ المصونة من الخشب . وكثير من هذه المشاهد البدائية لما بُد شعائري واحتفالي وظيفية مسرحية وإيمانية ، كما هي الحال في ذلك المشاهد التي تثل راحة القصر أو الخروج إلى الحرب أو استئجار القور . هي المشاهد الدرامية التي تثل الخروج إلى الحرب يمتزج الرقص الشعائري الذي يستخدم فيه الأسلحة والوثائق الحرب الحقيقية ومصحات القرب والمثل كآل المشروبات التي يتوقع حدوثها أثناء المعركة من قدام وتراجع وطن وسرب وسقوط جرحى وموت ، ويصاحب ذلك البناء والانشاد وبعض المؤثرات الصوتية التي تساعد على خلق أكثر المظهر مع مراعاة آلى التفاعيل

(١٢٦)

Denise Pauline, *Admiration and Nudity in Anthony Forge (ed), Primitive Art and Society, Oxford University Press 1973,*

التقليد حتى يتم الإتيان بصديق هذه المشاهد المسرحية وتحدث تأثيرها المطلوب في الجمهور الذي يشاهدها وفي الأطفال المحاربين الذين سوف يتوجهون إلى ساحة القتال للمشاركة الفعلية في الحرب ، وكثيراً ما يقوم بوضع هذه الأفعى والآلاتية مؤلفون موسيقيون متخصصون من أعضاء القبيلة بحيث تبدو هذه المشاهد في أتم الأسر أشبه بالأوبرا ( البدايات )<sup>(١١٤)</sup> . إن أصبحت هذه التسمية .

والصانع أن يرتدي ( الممثلون ) في هذه الحفلات الشعائرية الأقمشة والملابس والأزياء الخاصة التي تلائم المشاهد المسرحية التي يقدمونها ، وذلك يساعد على إثارة حس الانتماء في الشخصيات التي يمثلونها ويؤعون أدوارها . وتؤلف الأقمشة عنصراً هاماً في معظم المشاهد التمثيلية والدراما الرقصية في كثير من المجتمعات البدائية وبخاصة لدى القبائل الأفريقية وذلك استكمالاً بجانب الحكاية والتقليد . والمعروف أن الأقمشة كانت تستخدم في التمثيل عند الأفريق . بل أن استخدامهم القدم من هذا بكثير . إذ كانت معروفة منذ العصر الحجري القديم المبكر كما يظهر من التكوينات القديمة مثل كهوف لاسكو Lascaux بصور فرنسا حيث تظهر في إحدى التكوينات الجدارية بصوراً من الفرسين الذين يحملون بين لأصابع والخصائص البشرية والحيوانية بحيث تبدو أوصاف أسلافهم في صورة إنسانية . ربما يظهر التصف الأخر في هيئة أوصاف بعض الحيوانات ولكن في كل الأحوال يمثلون علامات . أو أقمشة . تشير إلى الألفة التي يؤعون لها هذه الرقصات والمناشد . ولذلك أن الألفة دائماً كانت تمثل في حفلات الممثلين والراقصين . فالألفة إذن ليست مجرد تقليد أو محاكاة وإنما هي إسهام إلى حد التشكل بأشكال وصيورا وهيئات تلك الألفة أو الأرواح العليا . وهذا هو ما نجده حتى الآن في الدراما الرقصية عند المجتمعات البدائية ( في كينيا ) انتمالية أو عند بعض قبائل الهند الحضر . وبخاصة تلك التي بعض التورافات الطويلة والشرقية الأخرى من قبائل إندونيسيا في بعض الأحيان حتى يتحقق ذلك التشكل الذي يكاد يصل إلى التوحد مع تلك الألفة أو الأرواح والظواهر الانتمالية . كما أن مشاركة الجمهور نفسه وهم أعضاء الجماعة القبلية دائماً . في الرقص وأداء بعض الشعائر والطقوس . تعتبر جزءاً أساسياً في ذلك الأداء<sup>(١١٥)</sup> المسرحي . حل ما نجد في بعض التجمعات المسرحية الحديثة .

وهذه الحفلات الشعائرية وما تتضمنه من مشاهد قبلية ورفعي لجعلها أشبه بالدراما الرقصية تعرض لمخاطب كبير يبدأ من مظاهر الحياة في المجتمع ، سواء أكانت هذه المظاهر هي تعاقب الفصول وتغيرها أو زراعتها الأرض وحصد الثمار أو الانتقال من إحدى مراحل الحياة إلى مرحلة أخرى ثانية ، مثل تكريس العبيد وتصميم أبطالاً محاربين ، أو الزواج أو الموت ، أو الاحتفاء بالإلهة أو الحرب ، أو الخروج للصيد والقتل ، أو إستقبال المطر ( الاحتفاء ) أو علاج المرض ورد الشر والآوى والأرواح من المجتمع وغير ذلك . أي أن هذه الدراما الرقصية تدور حول موضوعات من تصميم الحياة اليومية في تلك المجتمعات القبلية . على الرغم من كل ما قد يظن بها من طقوس وشراسيم وأساطير وهيئات . بل وأن الأمر . فإن هذه المشاهد التمثيلية الرقصية تدور حول ( حبكة ) متعة وواضحة . حتى وإن لم يكن هناك نص مكتوب . كما أن الحركات والإيماءات التي يقدمها هذا الرقص الشعائري حركات مدروسة ويتم تنفيذها

(١١٤) Ibid, pp. 12 — 21, William Fagg, In Search of Ubaid in African Art in Anthony Forge (ed), op. cit., pp. 112 — 6.

والمؤلف يميز على أن تلك الألفة هي التي من الألفاظ تعبر هذه الألفاظ والآلاتية الفنية والوساير التي يصفى على الحياة الدنيا بشكل أو بآخر ( المجلد الثاني )

Theatre, Journal, Europe, 1961, op. cit., p. 118

(١١٥)

بذلك ، ولذا معنى محدود . ومن هذه الناحية ، فإنها تختلف اختلافاً جوهرياً عن حركات الجسم الميكانيكية التي تصدر عن الإنسان بشكل أني عند سماعه الأصوات القريبة ذات الإيقاع المجهول المنظم ، أو الحركات التي قد يقي بها الإنسان بطريقة آلية لتفسير عن حالته النفسية والدعوية أو عن التقلبات بأحاسيسه الباقية للظنانية . ففي هذه الحالات الأخيرة ، لا يوجد ، ليس ، ولا قصة أو حركة ، ولا خلاف معين ومحدد يهدف إليه عيماً ويعمل عليه بهذه الحركات الرقصية .

وبدلاً من ذلك الحوار جانباً هاماً في بعض هذه التمثيليات الشعرية ، وإن كان حواراً بسيطاً وبكاد يكون متتابعاً ، أو معكافاً يتم على الأقل ، للأشخاص الذين ينتمون إلى ثقافات أخرى قريبة ذات طابعهم وتصوراتهم الثقافية . ولكن أيضاً يندرج هذا الحوار بشكل ( المونولوج ) الطويل من جانب واحد ، لكن يظل المرء في شكل مونولوج آخر طويل من الجانب أو الطرف الآخر . أي أنه ليس حواراً بلقي الدقيق للشكليات ، كما أنه كثيراً ما لا يتكسر شخص الكلام أو المحدث المتلقي في الحياة اليومية . وأما أيضاً في شكل أقرب إلى المحادثة ، وبخاصة حين يكون ذلك الحديث موجهاً إلى أحد الأرواح أو الكائنات الميتة الأصغرية التي تلعب دوراً هاماً في تلك التمثيليات أو الدراما الرقصية . فبعض القبائل الأفريقية التي تعطي أهمية خاصة للفرع مثلاً وانظر إليه بكثير من القداسة والرهبة ، تقوم بذلك نوع من الدراما المسرحية عند القتال البهر . فغالب عليها الطابع الديني الذي يندرج في عدد من التماثيل والآلهة والفرص الشعائري الذي يعرف عندهم باسم ( رقصة القمر ) . ولكنها تقدم إلى جانب ذلك بعض الحوار الذي يندرج بشكل خطاب تروسي غير بوجهه ( الممثل ) إلى إله القمر ويحتل فيه إله أن يسوق إليهم الخير والبر والرزق التسميم خلال الشهر حتى هي . البهر القبل ، ثم يقدم بعض الأصوات في قالب الإله الذي يتجسد فيه هذه المسرحية الشعرية بعد ترويض رجال الدين . أي أن هذا الترويض الديني من قبل هؤلاء بشر إله القمر ، ويضع ذلك قلباً على وجهه رمز إلى القمر الإله . ثم يقدم الممثل الذي يتولى توجيه ذلك الخطاب ( مشروفاً ) إلى ( الإله ) ... وبدأ بعدها الرقص الشعائري الذي تقوم به جماعة من الرقصين . تتألف كل منها من أربعة عشر رقصة ورقصة ، وأقل كل مجموعة منها إحدى عشر رقصة . أي الرقصة أو التماثيل<sup>١٢٠</sup> .

وتجدر الإشارة بحرية لا داعي لتكررها أو الاستشهاد بها هنا ، لأنها كلها تعكس نفس الملامح وتتضمن نفس العناصر من محاولة أحداث الحياة اليومية ، إلى الرقص الشعائري ، إلى الحوار الذي هو أقرب إلى الخطاب أو المحادثة ، إلى إلقاء الأزياء والأقنعة الخشبية ، إلى مشاركة الجمهور في بعض مراحل المسرحية . وإذا كانت هذه المسرحيات الشعرية الرقصية لا ترقى إلى مستوى المسرح الحديث فإنها تتضمن ، بغیر شك ، معظم عناصره ، وتعكس كثيراً من ملامحه ، ولكن على مستوى أكثر تقليداً ودينية . ومن هذه الناحية يمكن اعتبارها صورة سابقة على صورة المسرح أو شكله ، كما عرفه الإغريق . ولما نعرف نحن الآن .

وروابط هذه التمثيليات الشعرية أو الدراما الرقصية بأحداث الحياة اليومية وتصورات الأعمال في تلك المجتمعات من التكون وموقفهم من القوى الخفية التي تسيطر على أقدارهم . يعني في الأمر الأمر توفّر عنصر ، المظنانية ، في هذه التمثيليات ، رغم كل ما توخى به من أرواح وألقا ولباطون وخرافات مسخرة ... لأن كل هذه العنصرات

تؤلف جزءاً من واقعهم الثقافي . وحتى لو افترضنا أن هذه التمثيلات الشعاعية لا تطمح في إقناع الناس بتصديق أحداثها أو ما يجري فيها من مواقف ، فإنها تحرص على أن تكون الأحداث التي تعرضها هي من الأمور التي يمكن وقوعها أو حدوثها بالفعل ، أو التي ترسّخ تخيلها في الواقع ، كما هو الحال في قصصات الحرب أو الخروج للقتل أو استئذان الخطر أو التمثيلات الشعاعية الرافضة التي تقدم لأرواح الأسلاف أو أجد الأهل ، كما يحدث في قصة القمر التي أشرت إليها . فالممثل الأساسي في هذه ( المفعولية ) ليس هو الاطلاق الخرافي الدقيق مع حفاظ الحياة الواقعية المقعوسة المألوفة ، بقدر ما هو الاطراح والانساق الداعلي للعبة ذاتها وعدم تعارضها مع النسق الفكري العام السائد في ذلك المجتمع المعين بالذات الذي تقدم فيه التمثيلة . خاصة وأن الجماعة القبلية ذاتها تشارك بالفعل في الأداء ولا تقتصر بالشماعة<sup>١٢٧</sup> .

وروابط الموضوعات التي تعالجها هذه الدراما الرافضة ، بالحياة اليومية وأحداثها ، عندنا في آخر الأمر أن هذه الموضوعات موضوعات تقليدية متواركة لا تكاد تتغير في إطارها العام ، ليس فقط من سنة لأخرى ، ولكن أيضاً من جيل لأخر . فالمعتمدين في المجتمع القبلي الاخرى شعيرات بطيئة ، أو عفا كان الحال على الأقل قبل عهد غير بعيد ، أي قبل الاتصال بالثقافة الغربية الحديثة . وحتى بعد هذا الاتصال ، ظلت القيم القبلية الشديدة بغير تغيير ، وحتى الإطراخ الفكري والتصورات الشديدة عن الكون والجمال وعلاقة الانسان بطبيعة الكائنات والاعتقاد في الأرواح وعالم العنيتات على ما كان عليه إلى حد كبير ، وبخاصة في المناطق البعيدة عن لندن والواحد الحضارية . كذلك فإن طريقة العرض ذاتها هي أيضاً طريقة تقليدية متواركة . ورغم هذا فإن الملاحظة القليلة ( أن لا شيء هناك ( إخراج ) مسرحي بالمعنى المعروف ، حيث يدير كل ( خرج ) أو طريقة لعامة وتفسيرها الخاص ( ترفلت الخاصة ( المصنوع ) . فليس هناك منظرون محترفون ، أو مخرج متخصص بشئ التمثيلة ، ولكن مع ذلك لا زعم كل ما يقال من ثورات الموضوعات وأساليب العرض ، فإن العرض والأداء لا بد أن يتأثرا بالأوضاع والظروف والتجارب القبلية ولت العرض ذاته . إذا المهم هو أنه حتى بعد خضوع هذه المجتمعات القبلية للمعكم الأوربي ، واعتقاد كثير من مثاقير الثقافة التقليدية نتيجة للاحتلال بالثقافة الغربية ، لا تزال هناك بعض الخفلات الشعاعية التي تمارس في كثير من المناطق الريفية والشمالية ، حيث تقام - على سبيل المثال - لاعتبار ومشاهدة قبلية للاحتفال بالأعياد الدينية القبلية التقليدية ، أو لتشارك فيها الجماعة ككل ، وتقديم فيها عروض تعتمد على لون من الأداء القصصي الذي يمكن اتصال الزملاء وتصرفات رؤساء العشائر والأبطال السابقين عن طريق تقليد تلك الأعمال بأسلوب لا يخلو من السطحية والاستهانة يوم وتصرفاتهم . أي أن هذا العرض لا يقتصر على القصص أو الحكيم أو السرد القصصي البسيط ، وإنما هو أداء تثنئي أو مسرحي بالفعل ، يصاحبه في بعض الأحيان الرقص والأداء وزبد الأناثيد الساخرة التي يشارك في أدائها أعضاء الجماعة القبلية ، والتي تؤلف جزءاً أساسياً في هذه التمثيلة .

فليست كل الدراما الرافضة في إفريقيا إذن من النوع الجاد أو التراجيدي أو الأساطيري ، وإنما هناك كثير من

١٢٧) مختصر التسمية *Resistance* من المعاصر الثقافي أو المسرح والمثالي بوجه عام . دراسة التسمية في حد كبر هذا السؤال ذلك على جمل المصور ( مصطلح ) ما يقتصر حد من المثال أو القول أو حر كان على حد ذاته المسرح . وإن كان هناك بعض شك مثلاً في ما بين المثال القوي بين المثال القوي وإنه المثال والافتقار المسألة التسمية في المصطلح . بحيث يمكن القول بأن مصطلح المصور والمثل مع المثال قد يكون غامضاً في التسمية . وهذا شك ضرورياً وهو قدر من الواقعية في الأداء المسرحي بوجه عام من المثل في أدائه في ذلك ، وهذا هو ما أراد في ( المسرح باليد ) .

العرض الكوميدية أو حتى الخيرية التي تتضمن كثيراً من عناصر النقد والسخرية والتهكم من الأوضاع القائمة في القبلة . فها نجد أن ( السرح ) يؤدي دوره كداة للتصوير عن الرأي العام في المجتمع ، سواء فيما يتعلق بصرفات شيوخ القبلة وزعمائها ، أو رأي الأهل في السلطات الاستعمارية الخائفة ، حين كانت أفريقيا تزج تحت نير الاستعمار أو مثلاً الرعايا الوطنيين للقوى الاستعمارية ، وإن كانت تتضمن في الوقت ذاته بعض المشاهد التي تهدف إلى التسلية والترفيه والترويح . ويتم هذا العرض في الأغلب بطريقة لا تخلو من الدفاعة والتهويل ، بقصد تضخيم المشاكل التي تعرض لها والمثلاً في اظهار تواحي الضعف في عزلاء الرؤساء والرعايا والشيوخ والحقكام ، والاعتناء في الاستهانة والسخرية منهم . وفي الوقت ذاته ، تتضمن هذه التمثيلات مشاهد تتور حول ممارسة بعض الطقوس والشعائر الطقسية التي تهدف إلى إزالة الشر والتخلص من الأذى وإبعاده عن المجتمع ، حتى يظل المجتمع سليماً ومتماسكاً ، رغم تصرف الرعايا والحقكام . ويرى بعض الكتاب أن هذا اللون من التمثيل الفني اقرب في طبيعته إلى القواعد المتصلة بعبادة الإله ساتورن Saturnalia في روما القديمة ، والتي تتميز بالدفاعة والإسراف في الرقص والغناء إلى حد العريضة والمزح على كل القواعد المعمول بها في المجتمع . بل أن بعض المشاهد التي يمارسها الأفريقيون في تثيلاتهم اقرب تقريباً شديداً مما يعرف باسم ( حفل السماتون Feast-of the Satons ) الذي عرفته أوروبا في القرون الوسطى حيث كانت تقدم بعض المشاهد التي تنعكس فيها الأوضاع والأعراف والتقاليد السائدة في المجتمع وتقلب فيها الأمور للفرقة والمخيلات الراسخة رأساً على عقب بحيث يؤول القوم سلاً إلى إرتاف على راحة أعينهم والقيام بأنفسهم بأنفسهم<sup>١١٤</sup> ، حتى أصبح عالم المشاهد التمثيلية تنوعاً في الحكايات والرمزية التي تعمل إلى حد السخرية من الرؤساء ، وهي وسيلة تأسست منذ القدم لإدخال الرأي في ميادينها خوف التورج ، وإلا أيضاً لتهدئة المخاطر والتخفيف عن المشاعر والمواقف للقبيلة المكتوبة.

<http://Archivewebeta>

بالدراما الرافضة ، بكل ما فيه من مشاهد قبيحة ورفض وغناء وحوار يدور حول موضوع معين بهدف إلى تطبيق أهداف محددة ، نلاحظ إذن جزءاً من الثقافة ( القبيلة ) الأصلية عند كثير من القبائل الأفريقية ، ويدخلها كثير من العناصر الدينية والسحرية . ومن هنا ، كان إنكار بعض الأنثروبولوجيين والرحالة والكتاب الذين درسوا الثقافة الأفريقية ، معرفة هذه الشعوب بالسرح حتى في أبسط صورته . وهذا الوقت له ما يلقاه في الكتابات التي تناولت الطقوس والشعائر الدينية والسحرية وأساليب التصور عند اقنود الحشر ، فهي تكتفي في الأغلب بدراسة هذا النمط من النشاط على أنه جزء من نسق المعتقدات ، ولغفل الجانب الدرامي الذي يمثل صورته بسيطة وإولية لمن السرح .

ولكن على الرغم من أن التصور الدرامي في هذه المجتمعات ( البدائية ) يظهر كقالب عام يشارك فيه جميع أفراد الجماعة القبلية في أغلب الأحيان ، وعلى الرغم من عدم وجود فنانين محترفين أو فخرجين متخصصين ، على ما سئل لنا ذكرنا في هذا المجال ، فقد ظهر نوع من السرح ( شبه الاحترافي ) قد أصبحت هذه التسمية - في عهده كبير من المجتمعات الأفريقية ، وبخاصة في غرب القارة ، تحت ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معينة ، وباعتبار نطاق ( الجماعات السرية ) التي كان يلعبها في الأصل بعض الحرفيين والصناع البدويين في تلك المجتمعات ، ثم اكتسبت بعد ذلك طابعاً دينياً أو شبه ديني إلى جانب ممارستها بعض الأنشطة السياسية السرية . وكانت هذه الجماعات السرية

تقدم عروضاً تشبه في مضمونها ومبادئها ما كانت تقدمه فرق الفن الاحترافي المعروفة باسم Commedia-dell'arte في عصر النهضة في اوروبا . وكثير من العروض المسرحية التي كانت تقدمها هذه الجماعات السرية كان يسبقها اجراء تجارب ( برودكات ) اسبوعية حتى تظهر على مستوى لائق من الاحتراف . وكثيراً ما كانت هذه الفرق تستغرق عدة ساعات في كل مرة . ولقد اتي فترات طويلة قد تصل الى بضع سنين قبل ان تقدم ( المسرحية ) غالباً الى الجماهير . ثم انطوى بعد ذلك في الاقاليم والقرى التي يتمكن الكثير عدد من الناس مشاهدتها . وكما هو الحال في الدراما الواقعية المتطرفة التي سبقت الانارة اليها . فان هذه العروض المسرحية كانت تتضمن الى جانب المشاهد التمثيلية : الرقص والغناء والتوسيع . وكثيراً ما كان الرقصون و ( الممثلون ) يرافقون القصة على وجوههم لاضفاء ملامحهم وشخصياتهم الحقيقية . وذلك في المواقف التي تعرض بالأسطورة والتهكم والطغرافية والمزحة وتاريخ الفيلسوف . ويوجه بعض لرجال الادارة الأوروبية لهم الاستعصار .

فهذه الفن عروض كان لها مضمون سياسي واجتماعي عاكس . ولكن بعض هذه العروض كان يدور حول الاساطير والخرافات القبلية القديمة . وفيما كانت تظهر الأرواح الكبرى - مثل روح اله الخصوبة - التي تلهي بعض اجساد هؤلاء ( الممثلين ) الرقصين الذين كانوا يكون بحركات وإيماءات والشارات معينة وسيمفونية . ويدور بينهم حوار يعتقدون انه مخلوق بأن يصدر عن تلك الأرواح العليا حتى توهموا وفيلسوفها في المجتمع .

ولكن ، كثيراً ما يفرج هذا المسرح ( شبه الحرفي ) الذي يملك في الأصل الجماعات السرية . عن نطاق النقد السياسي وموضوعات التراث . فيطرق الى مناقشة بعض قضايا الحياة الاجتماعية بعمق . والحياة العقلية بخاصة . فلا تزال الروابط العقلية هي القوة الأساسية التي يقوم عليها هذا الاجتماعي . ولم كل التغيرات التي طرأت على أفريقيا نتيجة للاحتكاك بالحضارة الغربية وانعزلت فيه والاعتماد سلوكية حديثة والحرفية . ويتم معالجة هذه القضايا ايضا بعرضها في اسلوب سائر وفالاب عزلي يثير الضحك والاستهزاء . كما هي الحال مثلاً حين تعرض هذه المسرحيات لبعض الناطق معينة بالذات عن السلوك الذي يرفضه المجتمع ككل . مثل تسلط الزكوة . او حياة الزوجات . او لبعض دقائق وتفاصيل الحياة السرية لبعض الزعماء . ويوجه بعض رجال الدين والعارفين ومن الهمم عن يتعرض فيهم التمسك بالقيم الاخلاقية والاجتماعية . بل ان بعض هذه المسرحيات الساذجة تعرض بالقدح لبعض الحركات الاصلحية . وبالذات حركات اصلاح الدين .

وللأفريقيين وسكانهم واساليبهم الخاصة لفرقة اسرار الآخرين وتعبيراً حياتهم . والحصول على المعلومات المؤكدة التي يستلزمونها في صياغة هذه المسرحيات الكلاسيكية التي تعرض بشخصيات معينة وسلوكيات سلوكية تتعارض مع التقاليد . وفي كل هذه العروض . يشارك الجمهور ايضا في اداء بعض الامور وفي بعض المشاهد التي تتطلب اعداداً كبيرة من الناس . وذلك بطبيعة الحال . الى جانب التجارب الذي يصدر عنهم اداء ما يقدم لهم والذي يمتد بشكل الاستمتاع والفرح . او الرقص والاستهجان والابتكار .

ويعتبر هذا اللون من التمثيل اكثر الوان الفن المسرحي تقدماً واتقاء في أفريقيا . . فهناك موضوع او قصة او ( حبكة ) تدور حولها الاحداث في تسلسل ولزبط . كما ان القصة مستمدة من نفس البيئة ومن نفس الأوضاع القائمة بالفعل في المجتمع . اما يعني ارتباط ( المسرح ) بقضايا المجتمع ومناقشة . ثم هناك الاعداد والتدريب والرائد التطويل

التي يطلقه مثل هذا العمل ( المسرحي ) قبل عرضه على الجمهور . وهي كلها عناصر أساسية في المسرح ، وإن كانت بطبيعة الحال أقل تطوراً وتطوراً منها في المسرح الحديث في المجتمعات الغربية .

ولقد يكون هذا ( المسرح ) قد أسرى كثيراً من النجاح في أمريكا في جانب العروض الأخرى شبه المسرحية والتي تصطبغ كلها بأنها بسيطة دينية واضحة . ولكن كل هذا النجاح لا يرقى بالمسرح الأمريكي أو المسرح في المجتمعات ( البدائية ) بوجه عام إلى مستوى المسرح الغربي ، وإن كانت له أبعاده وطموحه وطابعه الخاص المميز . ولقد كان يمكن لهذا المسرح أن يحقق مزيداً من النجاح والتقدم والتطور ، ولكن الواقع أنه تراجع وانكسب أمام التعلل الثقافي الأوروبي مع بداية هذا القرن . ثم ساعد على هذا الدور انتشار السينما في المناطق الحضرية التي تجذب إليها كثيراً من السكان . وما ترتب على ذلك من ضعف الاهتمام بالآداب القليلة والمتناكسبة الاجتماعي التقليدي الذي كان يقوم بين أعضاء الجماعة القليلة المحلية . وكان يعز عن نفسه أداء الاحتفالات الموسيقية والدينية والاجتماعية التقليدية في شكل الدراما الراقصة التي تعرض لكثير من مظاهر الحياة المتصلة بالمسألة التي تقدم من أجلها تلك الاحتفالات . وبذلك يكون لهذه الدراما الراقصة وظيفة اجتماعية محددة ، كما يشترك فيها أعضاء المجتمع لأنها من إنتاج وإبداع المجتمع نفسه . ولم تفلح هذه الدراما الراقصة يوماً ، وإن كانت تراجعت في المناطق الحضرية . . ولكن ، ظهر إلى جانبها أشكال جديدة من الآداب المسرحية مستمدة من التراث الثقافي القديم بعد اعتناق المجتمعات القليلة الحديثة ، أي داخل فيه عنصر « الصناعة » ، إلى جانب القليل كثير من المسرحيات الغربية بعد تحريرها وإعادة بنائها بحيث تتلاءم مع الأوضاع الثقافية والاجتماعية المختلفة . أو حتى إلى درجة الأصالة التي من خلالها إلى اللغات الأمريكية الكبرى . وهي مسرحيات تقليدية تفرق من الشاعرين المميزين . ولكن هذا تطور جديد ، والمسرح على أية حال من نشاط هذه الثقافة ١٩٩٠ .

http://ArchiveBeta.Sakhrnt.com



١٩٩٠ : وثلاثة على المسرح أو الامتداد الجديد والمحدث ، قام المسرحيات التي أصبحت جزءاً من الاحتفالات التي في ظهور العروض التي في المسرح والحسين ، أنه القليل ليس فقط من الإلهام الجديد ، ولا أيضاً في تراجع المفاهيم والمفاهيم البدائية . وبذلك أصبح هذا النوع من جانب الدولة الامم المتحدة . وهكذا ، تشكلت علاقة جديدة بين المسرح من حيث هو أحد أشكال الفن . والمسرح من حيث هو لغة التواصل في الثقافة . وهذا جمع جديد بين الفن والموسيقى . انتهى على المسرح صيغة رسمية ( أكثر من قبل )

دور الفن من حيث هو الاستجابة به خاص المسرح في الفن . كما يظهر في دراسة طريقة التمثيل في المسرحيات ، وهو حيلة خلاقية جديدة .

Wolfram S. Hagemann, *Performance and Native in Modern Theatre*, Aldine Vol. 40, no. 3, 1972, pp. 217 – 27

وبعد دراسة الفن على اختلاف مجالات التخصص في المسرح في العصر الحديث في الفن ، وهي عدة أشكال ، على أن هذا الشكل لا يغير هذا الشكل إلى أساس عام ١٩٩٠ .

وبعد ظهوره في دراسة ، ويمكن أن نقول أن المسرح الحديث في مراحله من لغة التواصل التي كانت تقوم عليها المسرحيات التقليدية ، والتي هي من اللغة القديم التي قبل إلى الآن . ولقد كانت أهم أشكالها وهجوت المسرح الحديث في الفن بعد الاحتفال في الطريقة التي يشكل بها الفنون بين الأصناف الحديثة المتكيفة والتي إلى اللغة والثقافة في الفنون الحديثة ، والمسرحيات الحديثة التي تشكل ثقافتها كونهما أو حتى جازياً . وقد ظهر لهذا الشكل ، مسرحاً هو الذي يسعى إلى جانب المسرح التقليدي ، الذي يقوم والتفصيل إلى المتخصص من هؤلاء في التفرقة . ويتناول موضوعات عديدة بالأسلوب الذي تتعدى من بعض التخصصات أو الفني الذي هو في ٩٠ . أما بعد التحضر ، فإن المسرح التقليدي والسفره قواعده بعد بعض هذه التخصصات ، على شخصية المتخصصين الذين . أو على الفن التقليدي . ولا يزال هذا الشكل في بعض من الآداب المسرحية والتوسيلية والتي هي إلى الآن على أتم حال . ولكن الاحتفال في المسرح ، أنه حتى في الحالات التي يتناول فيها المسرح الجديد موضوعات تقليدية ، فإنه يظل على الموضوعات التقليدية . الأبعاد الثقافية لهذه المجتمعات الحديثة ( التي التي هي في المسرح القديم . تقدم ومجموعة أخرى ، على الحياة والآداب وهذا من التفرقة في دراسة الفن . وهي إلى حال . هذا الجديد على أنه يلمح الفرق المصطنعة بين الرسمية ، التي تقدم من وجهة نظرهم . وهكذا من جهة الفنون من طرف الفنون ، التي هي الفنون التي ، والتي تحول عملية التفرقة والارتقاء والفنون يندرج من المفاهيم . يعني سلكاً في الفن لا يوجد من قبل .



والذي نريد ان نخلص اليه هنا هو ان فن المسرح من حيث هو شكل من اشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية وعن أفكار البشرية وأرائهم حول التقسيم وعن الآخرين وعن الكون من خلال الكلمة والحركة . ( جميع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة التي تضمن ليس فقط فنون العرض المسرحي من المخرج والممثلين وما إليها ، بل وأيضا بعض الفنون الأخرى المتعلقة كالرقص والغناء والموسيقى حين ينطفيئ الآخر ذلك ) . هذا الفن المسرحي بهذا المعنى يوجد بشكل أو بآخر لدى كل الشعوب المتمدنة ، ويسموي في تلك الشعوب ذات الحضارات الحديثة السابقة على الحضارة الأفريقية ، والشعوب والمجتمعات التي اصطلاح على نسبتها بالمجتمعات البدائية لأنها لم تصل إلى درجة معينة من التطور الاجتماعي والتقدم الثقافي . فالممثل أو فن المسرح ظاهرة إنسانية عامة توجد في كل المجتمعات الإنسانية بشكل أو بآخر مع ثقافة كل مجتمع منها ونظيره في الحياة وإلى نفسه . وبصورة للعالم ولشكالاته . . كما انه يعبر عن أفكار وأعمال وآلامه وأطمحاته وقيمه ومعتقداته الخاصة .

ومن هذه الناحية ، فإن دراسة المسرح / الظاهرة ، في أي مجتمع من المجتمعات ، يمكن أن تصطبغ بصورة واضحة ، إلى حد كبير جدا ، عن نظم ذلك المجتمع وقيمه ، فالمسرح يتعامل مع بنية مكونات البناء الاجتماعي والثقافي باعتباره جزءا من ذلك البناء ، وأداة للتعبير عن الآراء والأفكار . ويظهر ذلك بوضوح في المجتمعات الأكثر بساطة ، التي لم تبلغ بعد مرحلة التخصص ، التي تجمع بين جميع الفنون وعملها .

ARCHIVE  
 http://ArchiveBeta.Bakhrif.com

أقول هذه الدراسة أن تقدم لمرضا بدايات التجربة المسرحية في اليمن بشطريه وتجدر الإشارة عند البداية إلى أن وجود سلفطين حدادتين في اليمن الواحد لا يؤثر إطلاقاً على وحدة الشعب ولا يؤثر كذلك على وضعية الآداب والفنون في هذه البلاد . وربما ساعد وجود هذا موحد للآداب والكتابات اليمنية على توحيد نتائج التطور في مجال الأنواع الأدبية في الشطرين . ولذا كساد الاحساس المبكر بالوحدة المسرحية قد سبق في الشطر الجنوبي فإن ثقل هذا الوعي في الانتماءات القبلية التي تعقدت حتى الآن في الشطرين لم يظهر سوى في سنوات ما بعد الثوري سبتمبر والكتوبر ١٩٦٢ - ١٩٦٣ م .

كما تجدر الإشارة هنا إلى دور الكتاب المسرحي اليمني الكبير الأستاذ علي أحمد باكثير الذي مكنته له ظروف دراسة في القاهرة واستيطانه مصر من الخروج عن دائرة المحلية وتجاوزي الحضور للمؤثرات البعيدة ولا بد أن الحديث عن أمثلة الرقعة وسط الحديث عن البدايات التي جعلت التطور البطني والمؤثرات البعيدة سوف يجرى إلى تلبية الأعمال الرقعة وأن يعطي البدايات المتولات المحلية حلقاً من التفسير والاحتمال . وهذا لا يعني استبعاد مسرح باكثير من هذه الدراسة فسوف نرد له مكاناً خاصاً في بابها . وقبل الدخول في تفاصيل هذا التعريف ينطوي التعريف العلمي للإشارة إلى علاقة اليمن القديم بطن السرح ليس من متعلق الاختراع وحده وإنما من متعلق الاختراع على ما تركه في النفس وما توحى به إلى العقل الشواهد الأثرية الباقية على وجه المثال .

## البدايات الأولى للمسرح المعاصر في اليمن

عبد العزيز المغالي

١- إشارات تاريخية : على عرف اليمن القديم المسرح<sup>(١)</sup>

التجارب الإنسانية بأبعادها العلمية والثقافية تراث مشترك بين البشر جميعاً والتي تقدم لحظة شعبي ما على الأرض . بعد تقديم الفكرة من الشعوب . لكن هذا

الشعور الإنساني الرفيع ما لم يتحول إلى شعور حضاري مدحج . وإلى الغداة - غداً فإنه قد يؤدي إلى إحساس بالكمون بالإنسانية - إذا صبح الوصف - وإلى شعور بالاكتمال بما حققه الآخرون سواء في مجالات الصناعة أو الفنون .

ومن بعد التاريخ حتى اليوم شهدت الأرض تورات حضارية تحول عن العصر كانت الثورة فيها تبني لم تقضي خلفها وراءها عدداً من الشعوب في حالة هجر والظلام بما حققت في الماضي أو بما حققت غيرها في الحاضر وبعض هذه الشعوب - في العصر الحديث - يلقب بيهود أمام الظلمة والفساد والفساد الذي لا يحد على الجوارب عديدة في تاريخ القديم مع الكتاب والمشرح .

ومن هنا تأتي أهمية الاسترجاع التاريخي لبعض القضايا - واسترجاع حال هذه القضايا بين حين وآخر قد يكون صائراً عن الاحساس الرخيص بالثقافة أو الاحساس الرخيص بتركيب القمص وما قد يفره من التعويض والغروب من الواقع المعزى إلى ماضي مثالي حائل حقق فيه الأسلاف الزاحلون منذ مئات السنين ما يصير من تحقيق مثله الاضداد الصائرون .

وعين حولت عيوننا على هذا الموضوع الشائك وهو البحث عن مسرح بني قديم لم يكن واقعاً تحت شعور مرضي من أي نوع ولم يكن أقرب من الواقع للثوب إلى أروق الكذب المحض لأن الهدف العلمي للبحر من التواريخ والمجاري كان مرضي الأول والأخير .

والأثر دخلت نفسي بأكثر مما استطعت من دراسات جارية وسأوليات أخرى عند توقف البحث عن المسرح البشري القديم عند نقطة لم أتمكن من تجاوزها بعد وماذا أقول في مسحة الأولى على أمل أن يشاركني بعض الزملاء من المهتمين بقضايا الثقافة في بلاما فقد يطرونا البحث يوماً إلى نتائج مهمة للغاية .

ومن شأن هذه النتائج أن تساعد شعباً على تجاوز مسافة التحلف بينه وبين غيره من الشعوب في مجال الفنون والآداب ومن شأنه كذلك أن تلمح إلى الشعور بالأسوأ إلى أن قضايا كثيرة يطرحها العصر في مظهرها قضايا الفكر والثقافة بمعناها الواسع الشامل .

وما زال لحن في سمعي وفي وجداني . وأما أكتب هذه السطور . أأثر كلمات سمعتها منذ سنوات عن هذا القديم من أسلافنا المذكور / عبد الحميد يوسف الذي كان يحاضر عن ( الثقافة الشعبية وخطوط الطول والعرض ) وقد خرج في محاضراته على اليمن السعيد وخضعه بكلمات طيبة كانت من أجل دليست وقلت في مجال حديثه عن التراث الشعبي والثقافة الثقافية فالدكتور يوسف يرى أن حضارة اليمن القديم لم تشر وإن كانت قد توفقت مع انبعاث السدأياً في ربه حية وعاشقة في وجدان اليمنيين حتى بعد أن حولتهم عبور التحلف والاحتطاط إلى بنو رجل وفي رأي الدكتور / يوسف أيضاً أن البدوي والبدوي قد جعل حضارته بعد أن تحولت إلى سلوك يصلة بعد إلى شمالي الجزيرة وإلى جنوبها . وفي هذا السلوك الحضاري دليلاً على عظمة الحضارة اليمنية القديمة في نسبة إسكان اليمن . . . الخ .

ولما أن المسرح - كما سبقت ذلك - قد كان واقعاً من روحه الثقافة اليمنية القديمة الكلمة في وجدان الشعب اليمني فإن البحث عنه في تالبا الزمن واجب ينبغي أن يقوم به القاريون من الثقافيين السنين .

وقد كان ظهور الشرح أول ما ظهر نشأ كما يقول أساتذته ومؤرخوه مرتبطاً بالدين والطبوس التي تقدم أثناء تدارسه العبادة . وكما نشأ الشرح في أخصاف الدين فقد مات كذلك في أخصاف الدين .

وبلانا قد عرفت كل الأيمان الوثنية والسمادية ابتداء من عبادة الحيتارة والأشجار والطير والحيوانات إلى عبادة الشمس والقمر والزهرة ونجوم أخرى حتى اعتادت إلى عبادة الله عن طريق موسى وإبراهيم وأحمد . عليهم السلام . .

ومن بظراً ما كتبه محمد توفيق في كتابه ( جوف اليمن ) .

وما كتبه غيره عن الحيلة الدينية وعن دور العبادة وطبوس التعمد للشمس صياداً وسيداً لا ينكر إمكان أن اليمن قد كونت من هذه الثقافات خلقية كافية لأقامة الشرح ، ومهدت بها للحياة الفكرية والأدبية التي عكست إشعاع الحضاري المعروف لليمن القديم .

### الشرح والحضارة :

الشرح وليد مستوى معين من الحضارة . وقد عرفت اليمن في العصر القديم حضارة إنسانية تشكلت وأخذت من تقدم حضارات الشرق الأدنى في بابل - وأشور - وفي فينيقية وحصن واليوكان واليمن . ولأصابع ومخاضات عديدة . ليس هذا مكان شرحها . انشرت على هذه الحضارات وفي من كثر ما القبية والعمرية ما يجعل أساليبها أمراً مستعجلاً وكان الأساليب بالواقع المختلفة من شعر وتكادوا والحضارة والشرح والتعمد كذا في تلك الآثار المعنوية . وإذا كانت الحضارة اليونانية قد خرجت بتعصب الأسدي في هذا الشأن من ألبنة الحضارات في أكثر أسطر اليكس من الأسب بالواقع ، ففي بابل وأشور كما في مصر وفينيقية قدر غير قليل من الآثار الخشبية كالتقارح ما يثبت أنها كانت أماكن للتشغيل وإن كان العثور على نصوص مسرحية في بعض الحضارات ليس بالقدر الكافي أو القاطع حتى الآن .

### في الحضارة اليمنية القديمة .

وفي هذا الباب في الحضارة اليمنية القديمة تحت التراب موضوع تشققات وانحرافات عديدة وأسباب كثيرة في طعناتها وأهمها أن هذه الحضارة ما تزال بعيدة عن التقيب والكشف وما عرفه العالم عنها حتى اليوم ليس إلا القليل مما كان على السطح وما لم يثبت به الأيمان والمخروب .

والقليل الذي تم العثور عليه خلسة أو بما ينسبه للعبزات يحمل الكثيرون من العلماء والمثقفين بالدراسات الإنسانية يقفون مبهوتين غاشقين كالمهم في حضرة أولى الحضارات وأرقعها ، يقول إسرائيل ولتسون : ( ولقد بلاد العرب الجنوبية أقدم مراكز الحضارة عند الأمم السامية . إذ كان موقع بلاد اليمن الجغرافي من أهم الأسباب التي أدت إلى نشوء الحضارة في ربوعها قبل أن يظهر بها أثر في المناطق الشمالية من جزيرة العرب .

وفي الواقع لم يكن من السهل نشوء حضارات في الأصقاع الشمالية من جزيرة العرب لأن معظمها إما عمو صحراوات شاسعة وبهايف وظلمات عميقة . لا تبت زرعاً ولا تسج أشراً فليس فيها ما يرب في الاستعانة بها . ولا يساعد على إنشاء القرى والمدن لأن ذلك من خصائص الأرض الخصبة والأديم الأخضر البهيج .

ولقد بلاد اليمن ذات المصبات الكثيرة والجبال الشاغلة والسهول المسبحة من السحب بلاد الله على الأرض حيثكثر فيها البساتين العذبة والأشجار الشجيرة في الأودية والسهول فهي ذاتأشجار وتروير ، وثبتت مختلف الأنواع من الفروع وتنتج من الثمرات والفلال ما اشهر آخره ، ولذا عني في مختلف الأقطار من قديم الزمان . وكان لكثرة أنواع الظاهر الطبيعية بهذه الأرض أن أثر في إشباع العقل عند شعوب العرب باليمن منذ زمن بعيد .

فهناك ترى الجبال الشاغلة والوديان المسبحة ولرى المسائق والمسطحات والمحدبات وهناك عند الشواطئ والسواحل تجد السهول المسبحة ذات المنخفضات والمزروعات وتجد الحبوب الباتج فروع بالحضرة الباغرة وتجد الأرض الثروات لتطلب الأيدي العاملة والعناية الساهرة فتتج العلات الزاخرة والثمار اللذات .

هذه الظاهر الطبيعية الساحرة قد عزت نفوس تلك الشعوب وحركت أطرافها وأجسدت المجال أمام أعينها فاستبست آثارا أممية باقية وإن كنه هذا شأنها لا بد أن يكون بينها وبين الأمم الأخرى القوية منها والبعيدة اتصال وثيق وعلاقة حميمة يحكمهم الخواصة الشديدة التي تتبادل المصالح القومية والأمية ولا بد أن يكون بينها وبين تلك الأمم من العواطف الحسنة والأخبار العظيمة ما يتبادل الترحيب والود والشفقة .

ولكن ما يؤسف له جداأسف ان جعل هذه الأخبار إن نقل كلها قد فاجع بين طيات الأزمان المتعاقبة التي تفصل بينها وبينهم فلم تظهر لنا بمشأ عن تاريخهم وأخبارهم وأعلامهم إلا بالقرص البسيط .

وما من شك قد خالف هذا من قبل من أن هناك أهل أرضهم الذين قد نكثت واحدة من أقدم حضارات الدنيا ( حضارة حية بأوسع ما في الحياة فمن سفل الحضارات الحية والأيمة ) ولكن السؤال الذي على غير عقول هؤلاء التزمعين هو : أين الآثار الثقافية لهذه الحضارة ؟ <http://Archivebeta.B7>

والأمر كان ولغضبوا يعتقد . وهو على حق . أن بقا يصل إلى هذا المستوى من التقدم الحضاري ويكون له هذا القدر من التبرع الطبيعي . وكل هذا التاريخ الضائع لا يمكن أن يكون صامتا فلا تدرع على روعة الآداب والفنون . إذا كان ذلك هو اعتقاد ولغضبوا قلنا نصيب إلى قوله ذلك . ولا بد أن يكون للمسرح فيه . والمسرح ولقد الاستقرار والدنية . مكان بارز وأثر غير محدود . وما بقي من الآثار الثقافية للحضارة البعيدة القديمة ثابت أنها لم تكن حضارة مضمورة على التقدم الذاتي وحده بحيث لا تتركها بعض أممية في الشعر والمسرح تتوارى مع تلك التقدم الذاتي الحالي .

ومن هذا قلنا . لكني أكتب وجود المسرح اليمني القديم لا أعطو ولا أجدهمرا بشأن طرح وجهة النظر التالية عن وجود أدب عربي قديم كان المسرح والحضرة نوعين من روائع الكفوا . وكان ذلك الأدب مثالا في قوله التطور الصناعي والزراعي والسياسي الذي بلغت اليمن في عصرها القديمة . ولكني تستند وجهة النظر هذه إلى دهائم علمية صحيحة أصبح بين يدي القارئ السليلين التاليين .

أولا : ان حضارة اليمن لا بد أن تكون حضارة متكاملة الجوانب شأن كل الحضارات التي عرفتها البشرية وبهذا خاصة حضارات الشرق الأدنى . المصرية والبابلية والافريقية .

ثانيا : وجود أدلة مادية كثيرة تثبت أن المسرح قد وجد في اليمن كما وجد في أكله وروما وأن شعرا ملحمة على غرار الأليانة قد وجد هناك أيضا .

والدليل الأول الخاص بتكامل الحضارات لا يحتاج إلى البراهين . فقد أصبح من الحقائق المسلم بها بداعة لأن الحضارات احرست لم تظهر بعد . فاحسن طرح - في العالم - كان بقا - يستغرق من الكلمات أضعاف ما يستغرقه من الله والعطين والأحجار .

لما الدليل الثاني فيستد إلى دليلين : أحدهما للاستاد العالم الباحث أحمد زكي ، من شعوب العروبة والعربية في مصر ، والثاني الثاني لتكوينها من المؤرخين وعلماء الآثار المعاصرين . وقد ورد الرأي الأول للاستاد أحمد زكي في كتابا حديثا له عن ظهر العرب إلى الألب النبطي ، وذلك في مقدمته السريعة ، الست هدى ، الأمير الشعراء أحمد شوقي وقد أرجع الأستاذ زكي مختلف العرب المسرحي إلى السبب المتعارف عليه وهو عدم الاستقرار في حياة العربي الفاتحة على الترحال والتشغل من مكان إلى مكان في صحبة خيمته وذلك ( بأن المسرح لا يستقر الا حيث الخدات وتكتمل الحضارات وترسخ عوامل الرأي الصناعي والتجاري والزراعي والعمل ) .

ولذا لا ينكر الأستاذ زكي وجود المسرح عند عرب اليمن حيث الاستقرار والهدنة وقد طبع الأدباء العرب في ذلك الوقت من الثلاثينات بهذا التبا العظيم . حيث يقول : ( ولذا كان غير غريب أن نلنا التكتل في أرض الشجعان - من ديار حيا وحير - حيث الحضارة منتشرة - على مسرح مطويع بجوار سد مأرب ، قبلنا وجد المسرح في بلاد العرب السعيدة ، اليمن ، حيث كانت قريه الحضارة ذات حدية واسعة ، وحرف وصناعات سكنت السكان وأغتهم . فلما جاء سيل العرم ، وذهب بحضارتهم وأحرق دورهم زرعوا إلى الشمال مخرجين فاصبحت حاقم كحل بالي العرب طعن ، والفاة وحل وإرثال ) .

ولذا كانت اكتشاف السجدة كما اكتشفت وجرة المسرح الذي في اليمن أهم اكتشافات القامة سوف تودي - دون ريب - إلى معرفة أن من أحب المسرح والتمثيل على تجسوس الحياة العري كمثل تلك الآثار الأدبية القليلة في العهد القديم ، وهي من أصول قديمة كسفر أيوب الذي - يرى بعض المؤرخين - أنه قد كتب في بلاد العرب اليمنيين في القرن العشرين قبل الميلاد . وكان منظوما شعرا كما نظمت الألفاظ لم ترجع العودة إلى العربة ثمرا ولا عولوه ضمن أصدراعهم المقدسة . ثم ضاع الأصل العربي كما ضاع أصل قليلة ونسبة ، الفارسي ، ويستدلون على ذلك بكثير الأسماء التي كانت مأخوذة في أيام الجاهليين والتي لمس فيها رغبة الصحراء وجلائها ) .

والمرءعون الذين يلحق بهم الباحث والفنانون يرون أن سفر أيوب عربي الأصل فهو - كما جاء في تاريخ العرب قبل الإسلام - قد تطور جوا على - ابن أروا وهو عالم يهودي من رجال القرن الثامن عشر وقد سبقه في ذلك جماعة من الباحثين الذين وجدوا في الكلمات والتعبيرات العروبية ما ينضم إلى القول أن تلك الألفاظ منسجمة لأصل عربي أشدال : موتشميري )

ومن إنشائين بهذا الرأي والتخصص في الدفاع عنه المستشرق مرطوت ، وقد عالج هذا الموضوع بطريقة المقابلات اللغوية . وبخاصة الأسماء الواردة في تلك الألفاظ . ونحن نرى هذا الرأي لذلك PFEFFER F FOSTER من العلماء الأمريكيين .

إن السجدة له من الألفاظ المنطوقة ما يرجع تاريخها إلى ما قبل عشرين قرنا قبل الميلاد ، أي إلى ما قبل ظهور : يونس ، و : اسطيفولس ، و : ارسطوفان ، بخمسة عشر قرنا قبلما يرجع تلك المؤرخين . إن شعبا في هذا السرى لا بد أن يكون له مسرح ومسرح على درجة كبيرة من التطور .

## ٢- اليمن المعاصر .. بدايات المسرح .

لم يظهر الاهتمام الفني للمسرح في اليمن بطريقه - كما ذكرنا سابقا - إلا بعد قيام ثورة سبتمبر ١٩٦٢م والثورة ١٩٦٣م والاضاحيات التي سبقت هذا الترخيع والتي يرجع الترخيع أولها في التطور الجوي من اليمن إلى أوائل هذا القرن لأمجدو - كويبا لونا من الأشراف الباشا والمعين القنصلى إلى فن لم يحد مثاليه ولم تظهر حاجة الناس إليه - إن كانت قد ظهرت - إلا في وقت متأخر .

وفي الدراسة القريبة لم الوحيديات في مجاهد - سيمون علما من المسرح في اليمن « يشير الأستاذ سعيد حواري إلى أن قصة ظهور المسرح في اليمن بدأت في عام ١٩٥٤م على يد فرقة كشيلة عتدية قدمت إلى عدن برئاسة شخص يدعى (جملت شاه) مصططحة معها عددا من الموسيقيين والشعبيين وكذلك عددا كبيرا من الحيوانات الأليفة والطيور كالطاووس والخدام والمصافير لفرقة القردة <sup>(١)</sup> .

على تستطيع أن تجعل من التلال فرقة كشيلة عتدية من « يوهني » أو « مدراس » إلى عدن لكي تعرض أعمالها المسرحية على الجالية العتدية القريبة في غير وطيا على تستطيع أن تجعل من تلك الفرقة بداية يروح بها لظهور بدايات المسرح في اليمن ؟ الاجابة بالنفي هي الاكثرب إلى العنراب <sup>(٢)</sup> الخراف من الجليلات الكثيرة التي يوردها الأستاذ سعيد الحواري بعد ذلك ومنها العلاقات القريبة التي كانت تربط بين عدن وأحد الرافدين يورث تحت الاحتلال والحاضرين أنظمة وفكرتين استعمارية متشابهة .

وبالرغم من أن العتدية في عدن كانت العربية العتدية ذات الشعالي اليمنيين عتدية والثقافة عتدية ، وما كان وجود الفرق المسرحية العتدية في عدن للتخلص إنما عتدية بهذا الترخيع من القرن فضلا عن أن بدايات مسرحية تتأثر ويستلطف قبلها الفن رومانيا ويحيون .

قد يكون قدوم تلك الفرق المسرحية القدية من العتدية إلى عدن لتقديم عروضها ، أقول قد تكون - على حد تعبير الكاتب - بداية مطلب ملج من قبل الجالية العتدية لكونه - على حد تعبيره أيضا - يلبي احتياجاتها الرومية أو على الأقل يسري عنها ويقدم لها ألوانا من الفنون لم تكن ظروف تلك الأيام تسمح بأدائها . . . فالي استجابات رومانية تلبيها عروض مسرحية زائرة وبخاصة جالية الجنية ؟ ولما حظرت الشباب التلطف من أبناء البلاد - وهذا حق - إلى بداية الحديث - جزء الحديث به عن هذا اللون من ألوان الفنون الألفية قبل أن تبدأ مرحلة التفكير في إمكان محاكاة أو اقتباس أساليبه ونقلها إلى جمهور مختلف في ذوقه وثقافته ونوع تربيته .

وأجبت عنوان نشأة المسرح في اليمن « يقول الأستاذ سعيد حواري : « تكون أول فريق فني للتشكيل الغربي في عدن في عام ١٩٦٠م على يد فرقة المحكومة - ولقد الفريق القديسي مسرحية « ولبوس قيسر » على مسرح صيفير القيم في ميدان النص خلف عمارة المعارف القديمة في « كريت » وكانت هذه أول مسرحية يشاهدها الناس في عدن باللغة العربية . . وكانت بداية نشأة المسرح اليمني الحديث في أشكاله الأولى وقد ظل المسرح في البداية معتمدا على

(١) سعيد الحواري - سيمون علما من المسرح في اليمن ص ١٢

المسرحيات الأجنبية المترجمة الحديثة منها والأجنبية بعيدة تلك التطور إلى إعداد الروايات العربية المترجمة للمسرح . . .<sup>٢٧</sup> وبمرور أعوام أخرى إلى التساؤل هل تصالح هذه المحاولات المسرحية لتكون بداية لشكل المسرح المعاصر في اليمن ؟ ربما استطاعت أن نجد فيها للاتجاه الأول للأغصان المسرحية التي سيظهر ظهورها كثيرا . والتي اكتفت على ظهورها من محاولات أخرى يشير إليها الكاتب ابتداء من عام ١٩٦٧م عندما قدم فريق « صيد أحد حيدرة » مسرحية صيادح الأبد ، ولقد تمثرت فرقة أخرى مسرحية « صلاح الدين الأيوبي » في عام ١٩٦٩ وإلى أواخر الثلاثينات حين وصلت هذه الأغصان إلى مرحلة متقدمة نسبيا وعرضت من عند إلى طبع لكي تعرض في مناسبات متقطعة بعض التمثيليات المترجمة من « القصص التاريخية والفنية والغرامية » ويشير الكاتب إلى أن المسرح في ذلك الحين كان يعتمد كلية على تقديم المسرحيات الغرامية والتاريخية إذ كان الشعب معزولا سياسيا عن بقية الأمة العربية وكان يجد في المسرحيات التاريخية جسرا يربطه بتاريخه ويعد إليه ذكريات أجداده التي يطغى إليها قضا تحت وطأة ما يعانيه من جهل وسياسة استعمارية مخططة لفصله عن تاريخه ووطنه ومستقبله . وكان يجد في المسرحيات الغرامية التي كثيرا ما تجد الظلم إلى جانب البطل مع قوة الصبر والاحتمال تصورا للإحالة وانعكاسا عن نفسه الطموحة المطلقة إلى التقاء بلاءه التي لم تكن رغم جهل البطلين إلا حرية واستقلالاً . وكانت لغة الكثير من المسرحيات شعر أو نثرًا مسجوعا وتجد أن لغة الشعر والثر المسرح كانت هي اللغة السائدة لدى غالبية كتاب المسرحيات في ذلك الحين بالإضافة إلى أنها كانت تتكلم مع ميول الشعب الغرامية والتجاذبة بما يفسر له البطل الشعب في تلك الفترة على قراءة الكتب التاريخية والروايات التي تنقله إلى عالمه ( كسيد بن أبي زيد ، وغفرنا بن لباد ، وأبي زيد الغلابي ) التي كانت تحلف لديه منقسما كما ينقل في وجدانه من نوازل بطولية .<sup>٢٨</sup>

ولعل الفترة الأخيرة من هذا القصر أكثر حداثة وتغيرا عن السابق فطرفة الروحية والفنية لدى الشعب من خلال إقباله على قراءة أو سماع السير الشعبية في الجبال في أركان شعر من الروايات الشعبية وفي مقلدها المسرح . .

وإذا كان صاحب كتاب ( مسجون عذابي من المسرح في اليمن ) قد اعترف بالبحث بحدوده الضيق للأغصان الأولى في جنوبي البلاد ( اليمن ) فإن الأغصان التي تأخر ظهورها في الشمال لأسباب تعجز الفلام الحديثة عن شرحها قد شابت في الأربعينات والخمسينات بدايتها في الجنوب وكان المسرح القروي بدأ يقدمه من تثيليات تاريخية هو البداية وقد بلغ هذا المسرح القروي ذروته في أواخر الخمسينات حينما تسلمت الأفكار السياسية إلى بعض تثيلياتها وكان الجمهور القليل من المواطنين ينفذ في كل عام في الميدان مبهورا وشغوة إلى هذا النوع الجديد من التمثيل . وإذا كانت السينما في عدن قد ازدهرت بجانب الطغمة التي يحضر ابتداء تلك الفترة ومن يؤمها من الجنوبيين والشماليين على حد سواء فإن الشمال لم يعرف السينما إلا في العام الأول من ثورة ديسمبر ١٩٦٢م .

#### كانت البداية شعرا مسرحيا :

كانت « بصماليون » أول عمل مسرحي مطبوع ومنداول في اليمن « وبصماليون » مسرحية شعرية من تأليف الشاعر والكاتب الرامحل محمد علي لسان وقد ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٤٨م وكانت بذلك أول عمل فني جاد يظهر في قالب مسرحي وقد مهد له صاحبه مقدمة جاء فيها « بصماليون أسطورة يولية انتبت برنادينو فكتب حرقا قصته





ويظهر من الفصح النسي أيضاً بدأ من الألفية الشعري في تلك هي البداية الموقوفة للنص المسرحي المكتوب والشعري في البحر . والسؤال الذي تطرحه هذه البداية ما تلاها من اختلافات مسرحية شعرية . هو : لماذا بدأ الشرح في هذا الجزء من الوطن العربي شعرياً ؟ وهل كان ذلك تقليداً للتبديات التاريخية الأولى في هذا الفن . أم من هناك أسباباً أخرى تكلف وراء هذا الاختيار الشعري ؟ لا استطع إلتزم بإجابة محددة لكنني أذهب إلى أن غياب المسرح الشعبي من ثقافة بلادنا في هذا الاختيار الشعري قد دفع عدداً من الشعراء إلى استعارة الأسلوب الشعري لكتابة بعض الوقائع التاريخية من المسلم به أن مسرحيات أحمد شوقي كانت النموذج المثالي . فقد كان لها كما كان الشعر ، تأثير بالغ على شعر الأقطار العربية . ومن هؤلاء من حاول محاكاته في مسرعة الشعري وفي اللغة الشعراء لغيره للوصول إلى هذا الشكل الجديد من فنون الأدب المستحدثة .

والسؤال الثاني الذي تطرحه هذه المقارنات الشعرية المسرحية هو من غفلة الشعر في حالة وجود المسرح على شكل الوظيفة المسرحية وما مدى توفيق هؤلاء القائلين كانوا شعراً مسرحياً . في الحقيقة وهي الغالب في هذه البلاد ، هذا الفن الجديد ؟ ولا يكون الشعراء بعيداً عن الحقيقة إذا ما شارك القائلون بأن الشرح الشعري جزء من المسرح الشعري أو مسرح القرائة لفراسة التصوير وجمال الأسلوب وثقافة التعبير في الشعر فربما في الشعر . والمفارقة المظنوم بكسر الأبيام المسرحي عند المحطات الأولى وإعمال المساعد بذلك أنه يسمح شعراً جيداً لكنه مشوه لا مسرحية تقرب في حوارها وفي تصويرها الفني من لغة الحياة .

وقد كانت الحياة القاصية في ترجمة القصيدة العربية التي جعلها الشعر جيداً أن كانت منظومة مرزوقة فإن محاولة الإبقاء على الشرح الشعري شوب من القنوعة التي أن تصيف جديدة ولكن أظن أنها كثيراً . وقد استطاع عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وتحيب سرور أن يخلصوا بالشعر النص طاقات درامية ومع ذلك وباستثناء « مسافر ليلى » لصلاح عبد الصبور فقد ساعد الشعر على إبعاد هذه الطاقات .

وأما إن كان الشاعر على عهد القدامى قد استخدم الشعر أداتاً درامية في مسرحياته الأولى التي ظهرت في أواخر الأربعينات فإنه قد عاد في منتصف الستينات لكي يستخدم الشعر لنفس الغاية في مسرحية أخرى هي ( مسافر العرب ) ١٩٦٦ وفي نفس المرحلة تقريباً ظهرت مسرحيات شعرية أخرى من صنع مسرحيات للشاعر محمد الشراي وحسن مسرحيات للشاعر محمد عبد غلام ومسرحية للشاعر عبد الرحيم القرشي وتصور للشاعر الأستاذة هنا على أربع مسرحيات هي : « الأصدقاء إلى مسرحية » « مسافر العرب » « مسرحية » في أرض الحبشة ١٩٦٣ ، « وحريث في صحنه » ١٩٧١ للشاعر محمد الشراي ، « وسيف بن ذي يزن » ١٩٦١ م . للشاعر محمد عبد غلام .

#### في أرض الحبشة :

هي قصيدة طويلة تتشبه على أكثر من طيف وتعالج مسألة الحكم في اليمن في أواخر عهد الإمام أحمد ، وتتكون من أربعة فصول : الفصل الأول يستعرض طيفان الإمام وانتفاخ غير الأناسي من أواخر ١٩٤٨ و ١٩٥٥ . وهي القصة الدرامية في حياة الإمام أحمد الشخصية والمثالية بالظهور والظهور قبل أن تشد العارضة التي بدأت بالانفاس ١٩٥٥ . وفي

الفصل الثاني نرى الأمام محتجاً في قصوره من إعطائه بعد الذواكل إلى واحدة من وهي ( حسنة ) الأكراف على شو واد البلاد . والفصل الثالث من مسرحية ( في أرض البلقان ) يروي عملية الانتحال التي أهد لها الشهادة القلبية وأعطىها أحمد بعد الفتر من عام . أما الفصل الرابع والآخر فيعظم مشاهد عن الأيام الأخيرة في حياة الأمام الطاغية وعلمته البدن ، وفي ختام هذا العمل الشعري يبدل السطر على نهاية الأمانة والمسرحية .<sup>١٧٩</sup> وهذا العمل الشعري يصبح بين القصة والمثلية ويلتقي فيه جنون الأمام وتصرفاته الطفولية مع قصته البالغة وعنفه الشديد في مواجهة المعارضين حتى لو كان هؤلاء المعارضون أعداء أو أبناءه ، وفي هذا العمل الشعري أيضا تلقي لحظة الأبطال الوطنيين امتثال : التلها ، والقلية ، والحقى ، مع تباينهم التراجيدية المفعلة .

وفي الفوحة التالية يجتمع الإمام أحمد بأفراد عائلته ويظهر من مساحده - بعد اختلاعه على العرش - لرسم منهم التيج الفصحى الذي سوف يسير عليه في حكم البلاد . وهذا التيج لا يعد كثيرا مما كان قاتما في الواقع .

#### الطاغية :

تسبح المفقول باسم الجنود وباسم مشايخه حين فرسهم  
فدا (عائلي) تريف وذاك الفجر من نسل جد فسيم  
وفا (قبيل) تجاج الفؤاد وفا (مدني) جبال فسيم  
وفا (شاعري) فلتا وفلتا (نصوري) فلتا وفلتا فسيم

#### الوزير :

جواهره وعنه القديم

<http://ArchiveBeta.Bakhrif.com>

#### الشاعر :

ولن نستطيع البقاء عليه سوى أن نكتلف فيه التفسير  
والمؤرعة فهو إن جاع قد ولان وجد البنا فسيم  
(وغيره تسد) كلمة بعنل عليها دعائم ملكي العظيم  
(وهم صلتون خالصون)

#### الطاغية :

معتمد كلامي ؟

#### الوزير :

سبيدي صيابة ملك رشيد حكيم

#### الشاعر :

ولن التمسوا نعم والجنود فلتا فلتا فسيم  
استطعكم محضون فلتا فلتا فسيم

على الشعب ان يزرع الأشجار  
وينظف ويحرق في حقله  
وياسم الطرقات باسم الزكاة  
يذا نطق عليه الجدة  
و (عرق نسد) كلمة تعني  
الوزير :

إنان فليس نحمه

الطائفة :

(مقلتها ساعرا) كالطغاب وينظف في عرقه كالمسحوق

الوزير :

وتبعث بالجد

الطائفة :

أه يا رجل فلي الجند للشعب على وحشهم

إنان قد فهمتم مرثي الكور

الوزير :

بيجا المقيم<sup>٢٥</sup>

وفاق هذه

http://ArchiveBeta.Sakhra.com

كتهم :

عرق في صعد :

وقد ارتد الشعر في حقله الشعري السابق للمسرح جعل شعر عو ( عرق في صعد ) ويكلف هذا العمل من ثلاثة قصود ، وكل فصل يكلف من منظرين والمخرف الذي يتحدث عنه حدث في دار السبنا في الشاء فترة جذب عصبية انطقت لها الأنظار من البلاد والشهدت الجاهة بالناس ، وكان الجمهور الجاهل في صعد ، يتعريض من بعض ادعياء الدين أن السبنا ما تعرفه من افلام غريبة هي سب الكوفة ، ولم يذكر هؤلاء القارون الجاهل ان الشعب في ظل الامانة ، ولعل ان يظهر للسبنا اسم - كانت البلاد دائما عرضة لمجاهلات غيلة ، وقد حلت إحدى المجاهلات الإسلامية الرجعية باليمن ومات أكثر أهلها<sup>٢٦</sup>

كان الموضوع عصبيا وحيويا ، وكان جرنولمة ومخرفين الكور عرق في صعد ، وكان على الشرابي ان يقاد من لمرثية السابعة في طريقة توظيف الأحداث ولكنه أيا يقدر - وقع في شرك لمرثية للمسرح الشعري الجديد ( مسرح الشرفاوي وجد القصود ) فصره هذا الى عمالة الأسلوب الشعري الجديد وتكتيكه السرحي ، فلما كان حقل الشعر السابق شعرا صوبيا فإنه في هذا العمل الكافي قد حاول استخدام الشعر الجديد في الوقت الذي لم تكن القصيدة الجديدة

<sup>٢٥</sup> مسرحية ذاتي اربعه المجلد : ١ ص ٢٥٨ .

<sup>٢٦</sup> وقد عصبه الزبيري : عظم الاكثاف على القومعة السبنا : ص ٢٤ .

قد استقامت له ، فجماعت القاطع الشعري فيه متطورة على ثلاثة أساليب : الصوري ، فالجديد المقترن النظمي ، ثم الجديد الرسل ، وقد أسهم هذا التعدد في الأساليب في حلحلة هذا العمل بالإضافة إلى تراكيب الأحداث وتعدد الشخصيات . وهذا مثال من المشاهد الثالث في الفصل الأول :

الرجل : جفاف . جفاف . جفاف ولا ماء ماء

جفاف جفاف الأم الشقاء

المرك : يحتاجنا الجرح ويشتت الظما

لم تأكل من يومين الثمن

جفت القبة النلس

ومعنا الكفن

ولقد جادت ، جادت يا الإلهام

الرجل : جفت القلوب

جفت من الرحمة القلوب

المرك : غريبا نحن بأرضنا

غريبا نحن على الغرب

فربت هنا لمسح الحبة

فربا فاك الغرب

<http://ArchiveBeta.Bakhr.com>

الرجل : غريبا في شعب يقال بأنه خير الشعوب

المرك : ليس لي من أهل

ليس لي من أهل

أه لو أرضي لي

لم أصت من أهل

الرجل : والاشياء على ملأها العوايا يعنون

والكلهون على الطريق مضبون ومالون

المرك : تسكج في الطرقات وتبكي في الأبراب

تشتات الآلات ونحو الأوصاف

ميكروفون : الحكومة الآن أصبحت

تدرس حالة الشعب أصم

الرجل : ملأنا برية من بعد

وبلاحظ هنا أن ( الميكروفون ) قد أخذ مكانه بين الشخصيات المسرحية وكأنه أحد الممثلين !!

سيف بن ذي يزن :

البحر الرضوي هذه السريحة الشعرية موزونة بكافها في القصيدة مطبوعة للشاعر نشرها في ديوانه الأول ( على الشاطيء - السحور ) وسبق ان عرضنا لها في المرحلة الاولى وهي القصيدة ( قصة الامواج ) وقد وزع الشاعر موزون القصيدة الى فصول ومشاهد .

وفي الفصل الأول تعرف على جوانب من أحداث ( نجران ) المعروفة في التاريخ بقصة نصارى نجران . وفي نهاية الفصل يتدخل الأحياء في البلاد بداية الانتماء لأصهارهم في الطفولة . ويختفي ذو نواس طابوقة عتيقة وشجاعة فيطرحهم بحراجه البحر الأحمر ويغرق .

ونشهد في الفصل الثاني سيف بن ذي يزن اسرا جريحا بعد ان سقط في المعركة وأسند الأعداء الى السجن وهو في قيوية .

وفي الفصل الثالث نشهد الأحياء وهم يستعدون لتزويج القديسة وهم يعانون من حرارة الشمس الذي انقلب الغزو مباشرة .

اما الفصل الرابع فنتضمن الملاحظات السابقة من رحلة سيف بن ذي يزن في القادسي ومطالعة أكثرى ثم عودته مع مجموعة من الأسرى القريش ونجدهم في تطوير البلاط من القادسي الأخير

<http://Archivebeta.Bakhril.com>

وقد جعلت القصيدة المظفرة هذه من الزمن الذي كان يمكن ان ينسبها بعض القراء في الزمن المعاصر . وكان يمكن ان تنسب بقلة القصيدة الوحيدة ان تكون جزءا القير . سيف بن ذي يزن ، ويرى الى فارس في طلب المساعدة على انجاسها من الأسر . وحسان الخليل بنها كذلك وإهوان الاستيلاء عليها بتقديم مزيد من الخدمات للدعالة . و ( رابط ) و ( يكموم ) و ( ابرهة ) قامت الاحتلال كل واحد منهم فكلون بجماعها وواقب في الزواج منها وهي لا تريد سوى سيف الحبيب والمخلص للشعب . وكان يمكن ان نقل في الأسر الى ان يعود سيف من رحلته ليجدها في انتظاره . لكن الذي حدث ان تنسب شخصية خالصة من شخصيات روايات الحب والغرام . والغريب اننا نجد سيقا متلهفا اليها وتكون موضوع اول سؤال يوجهه الى رسولها العائد من ( حشد ) قبل ان يسأله عن شؤون البلاد . وعندما يعرف بأنها قد احتلت بنقلها متحمسا ويشهد :

هكذا كانت المظفر الا . نشفي بعد فتره الاحرام  
ضاح حبي وضاح ولا شفي لشعالي ومنت احلامي  
مظفيرة العبد ان لم احد شمس على فقة الخليل انسي  
لنشفي باليهبين وشرجي في الخلسا فقه نوره البام<sup>(١٢)</sup>

(١٢) صريحة ( سيف بن ذي يزن ) ، ص ١٩ .

لقد ضاع الشعب ، وتبدلت اعلام الثائر العائد لأن شمس الانسانية المادية قد غطت . في هذا السادة لا تظهر في  
 حل هذا البطل القومي الا انه كان الشاعر قد قصد بها الرمز الى سقوط اليمن في براثن السلطة الفارسي وهذا ما استبعد  
 ان يكون الشاعر قد ظن انه لأن هذا التصور - على الأقل - يتناقض مع طلبة أحداث المسرحية .

ولها اي جزء من المشهد الرابع ، من الفصل الأخير :

( في فاعدا العرش بقصر أربعة سايغا )

يدخل معديكرب وشرحيل

معديكرب :

حمدا لذي السمرة واللا ظهرت الأرض من الأصداء  
 شرحيل :

قد ارسوت سيدولنا من فمهم بعد حيلة الفل والنشأ

معديكرب :

لكنها أربعة قد اعترى

شرحيل :

فر من القبة المحمراء

ARCHIVE

http://ArchiveBata.Sakhrif.com

معديكرب :

الويل للأشوم مهما بسرت له الفجاع سبل الحفاه

شرحيل :

وايه وكسوم

معديكرب :

وأبت ثلوه يتكلم وجه الصخر في العمراء  
 وعينه شاحصة كأنها تدعو الى الانتفاخ والسرراء

( يدخل سيفه وفورعين وفولكلاج )

سيف :

جاءوا لئلا الحروب في الأوطان فلقوا الفداء مغنية المعفوان  
 لم تكن همهم قوة وصلابة فالحق فوق صلاة الميبدان

فولكلاج :

لقد أن نصفوا البلاد من الأذى وسعى فيها أهلها بملكان  
 لقد أن أن همي حملا سيد من حجر الفراء أو كهلان

خبرون :

ياسيف ذي بزون لقد ابلت في طلب الخلاص هذه الأوطان  
 قد جيت اجوار القطار سيميا قط الدائن منشدى ايران  
 وركبت اموال السبحار ولم تحف سود الهالك في قم الطوفان  
 فاجلس على عرش المجدد فانه عرش الطوبى الشايت السيليان

سيف :

لنكرا لكم يا معشر الأبطال من النورين ومن الأقبال  
 ماكان لي في عزلكم من ارب الا ولعن فوقه حياي  
 اما ولدك وانت وولي عهدنا فلي قطار منتهى آساي (١١)

سمرات العرب :

في يونيو 1988 أصدر الشاعر علي محمد ليدان عمله الشعري الثماني (بجماليون) وفي يونيو 1996 أي في هذه المرحلة وبعد ثمانية عشر عاما أصدر ليدان هذا العمل الدرامي الأخير (سمرات العرب) ورغم الفارق الزمني الكبير بين العملين ، فإن الشاعر يعتمد خطوته في استخدام الشعر الدرامي موسيقي ، ومن يخصص العملين يلاحظ نجد ان (بجماليون) تكاد تكون النسخ الجرار وأكثر حركة من (سمرات العرب) وإن كانت هذه الأخيرة تدار ببروسوجها السياسي المستمد من التاريخ العربي ، وفيما يتطرق من ديموز وطيبة ، فقد كتبها ليدان في عنوان الكفاح السليح ، وفي فترة الثورة على الاحتلال البريطاني في عدن . وإذا كان زمن المسرحية التاريخي هو القرن الثالث للميلاد فترة السيطرة الامبراطورية الرومانية على الشام وكان مكانها في ليدان فانه ليس من الصعب حتى على المشاهد العادي - او على الاصح القارئ - العادي لأنها لم تعرض على خشبة المسرح . ان يدرك ان تدور هي (عدن) والامبراطورية الرومانية هي المكان الرمزي للامبراطورية البريطانية و (عيران) المكان العربي المعنى ليس الا الصورة التاريخية لتحويل الحكمي للشاعر الشمل في السياسيين المتطرفين والسياسيين العملاء الذين كانوا يقدمون خدماتهم للسلطة الاستعمارية الدخيلة .

وقد ناقش الشاعر ، في الحديث من التناقض والصراع على الحكم داخل (شمر) في ولدت عصب تأثير فيه كل من هنري الفرس والرومان على استقلال البلاد وتحاول كل منها بسط نفوذها على المنطقة ، وهو انشطار يتناسب مع الظروف التي كانت القوى الوطنية فيها تتناحر في ظل الوجود الاستعماري في عدن .

والعمل الدرامي بالإضافة الى ذلك علي - بالتقاطع الشعري الحلية بالمواقف الوطنية الحظانية التي كانت قائمة من اذن شكل - فيها لم تعرض على المسرح . ان يعمل على تحية الشعور الجماهيري ضد المحتلين ، وهذه المسرحية تساعد على توضيح هذا المعنى الوطني وهو اعم ما في هذا العمل الدرامي الشعري :

(١١) مسرحية (سيف ذي بزون) ص ١٠٠



الرحب :

فلم التمهيل ومصفى الصلوات الغرب  
روما وباريس واليونان في الحقب  
وليس تفسر إلا من بناء في  
ومن مثاقفا في السبعة الشهب  
ومن كتيع في فتح ولي غلب  
أن يحكم الروم فيها تفسر العرب<sup>(١٧)</sup>

نحن البعثات من طلقا مرموا  
في كل جامعة كثرنا يمت  
ليس في العمودية لا نرفعي فابدا  
كم قد يرى ليا في الأرض من ويا  
فمن كيتفيس في عدل وبتبها  
جنا هنا تنسب الدنيا فلوامنا

الثبة :

من لب حقه على الأبناء  
فبعثنا الحرة في هذه  
يوفا من فتنة لعمود  
لا يبل بالها في فناء  
وما يسم من الشحنة  
و(عز الدين) في عطية لؤلي  
على في أجداد هنا ثبة<sup>(١٨)</sup>

لشوت بعتنا الميون فلم يا  
والثبات حقد على بعض  
واستبدت بنا فرائد فلم نستطع  
ولما استعمر البلاد وميل  
حكيمه فلم على نرفة الأهل  
(عمر) تشكو و (نسر) في صوح  
كم لنت إن لربك الحمد الأو

زينة :

أرضنا مطيح طر ورماد القاميا

نحن في مختلف الأرض مرام القاصية

نحن بين الشرق والغرب وفيها أم ابريا

نحن كثر في بلاد في هذه الأرض دقية<sup>(١٩)</sup>

٣ - في طريق البداية الصعبة الى تأسيس مسرح في اليمن :

كما نجحت الثورة اليمنية في إطلاق سراح الشعب في نظري اليمن من الخلال الاستبداد والاحتلال . فقد  
نجحت كذلك في تحطيم اسرار العزة الثقافية التي عاش فيها أبناء البلاد لآسيا في الشمال . واستطاعت في سنوات قليلة  
أن تغفر بالمحاولات الواحدة الى محاولات مسرحية أكثر قربا وثقلا للمسرح العربي المعاصر . وقد تعدد ظهور طرق لغواء  
فقطا عن الفرق الحكومية . وفي عام ١٩٧١م تأسست في عدن « فرقة المسرح الوطني » وبعد عامين أي في عام ١٩٧٣

(١٧) سورة القدر ، ص ٩

(١٨) سورة القدر ، ص ٩٢

(١٩) قصه ، ص ١٦

تأسست في صغاء فرقة فائقة تحمل نفس الاسم وقد نشطت في تقديم عدد من المسرحيات المحلية والعربية والغربية . وأسهمت أيضا في تقديم عدد من التمثيليات والمسلسلات للأطفال والطلبة .

ولأن الخط لم يسجل مشاهدة أي عمل مسرحي في جنوب البلاد فقد انحصر اهتمام طلابي حل ما يتعرض من أعمال مسرحية في الشمال . وفيما يلي مختارات من إنتاج كتابنا عن أهم عملين مسرحيين قدمتهما فرقة المسرح الوطني في صغاء الأول عن مسرحية « القار في قصص الانبياء » للكتاب المسرحي عبد الكافي محمد سعيد والأخر عن مسرحية ( الجرة ) للكتاب الإيطالي الشهير ابراهيمو . وقد سجلت الطبعات عنها في أولاد مدينتها .

### القار في قصص الانبياء : ١٩٨١

#### « القصة المسرحية »

**القصة** أو **الفكرة الأساسية** التي يدور عنها مضمون مسرحية « القار في قصص الانبياء » تقوم على محورين هما :

**أولاً :** طرح مجموعة من التناقضات - لا ظاهراً - لعبت أدواراً هامة في تاريخ الزمن القديم منذ عدم سد مأوى حتى قتل الأسود الغنسي ، ( فترة عصر ما قبل الإسلام إلى مرحلة ظهور الإسلام ) وكان يمكن للكتاب أن يتجه لمسرحية في أواسط العصر الإسلامي ودمج إلى القصة أحداثاً أخرى مرادفاً من القرآن التي عرضت وحيدة الزمن للتمثيل .. وعرضت كرامة للخدمة والموت ... . وقد يكون الخوف من تطويل الشاهد وتعليم المسرحية وراء تكميم الكاتب عن طقسه الصحيح . وقد كان الحل في هذه التناقضات كان يظل قصير بقدر ينسجم مع زمناً لدية التناقض البشرية التي سجلت التطلعات الإنسانية والمخاضية لشعبنا المقهور .

**ثانياً :** والتصور الثاني الذي تقوم عليه المسرحية هو الدفاع عن الشخصيات الوطنية والتاريخية البسيطة . أمثال « بطيس » وسيف بن ذي يزن وهؤلاء الصلبي للديانات الفرعية من حوله . ودفع ما خلق بهذه الشخصيات القوية من زيف تاريخي وتشكيك مغرض من قبل المؤرخين العاطفيين والمتعصبين . وإن كان الكتاب لم يضمن الدفاع أو حق الأقل لم يدافع عنهم بما فيه الكفاية .

حتى لقد بدا في بعض الأحيان وكأنه يشترك في حلة التشكيك حين جعل حماس القار الشهير يربط « سيف بن ذي يزن » بكونه من التهم الفرعية كتهمه استبداله الاستعمار الحبشي بالاستعمار الفارسي . وهي التي يراها عملاء الأحياء الجند استغرافية بهاء . إن الكتاب لم يترك سيف فرصة كافية للدفاع عن نفسه ولغلب التهم التي وجهت إليه . وكان الكتاب نفسه يعرف جيداً أن الاستعمار الحبشي لم يكن استعماراً حقيقياً وإنما كان استعماراً أوروبياً وحليفاً ، كان استعماراً أبيض متخفياً وراء الأحياء . أما موضوع الاستعانة التي يتهم فيها سيف . هل فرضت صحتها . فقد كانت الاستعانة في مثل هذه الأحوال - وما تزال حتى الآن - استعانة مشروعة . وفي العصر الحديث اعتدنا بتعرض

استقلال بلد ما لم يخطر لا يرى بأشأ من الاستعانة بأهل الجهات غسروا واكثروا لماتوا مع وجهة النظر الوطنية . وهذا يستطيع ان نعرض لفتنة استعانة شعبا بالقول الشفوية والصدقية حين استطاعت بثورة الرياح المختلفة ١١ وليس هنا مجال التفصيل ما كتبه المؤرخون من أن سيف من ذي يزن لم يذهب لطلب العون من فارس وإنما ذهب لطلبه من أبناء صومته بولاية الحيرة الخاضعة للنفوذ الفارسي . . . . . وهذا جانب من تاريخنا يستحق المناقشة لا لأنه وفيه كاتب المسرحية وغيره من الخياليين على الشخصيات التاريخية الوطنية بل لأنه يرفع عن كاهل البعثين عبء العبء الزمنية الثقيلة .

### أسلوب المسرحية :-

كان هذا من مضمون المسرحية أما عن الصياغة الفنية فما قال الكاتب ورغم الأسلوب الرشيق الذي يمتلكه ، ويستطيع به ان يكتب القصة والفنالة الشعرية فإنه ما زال يهادية القارئ استنساخاً تامة لكتابة المسرح والسطرة على فن الحوار . أسلم أسلوبه من التفرع والتشعب غير الطبيعي والتعقيل غير المفيد . فالبسطة المسرحية كالبسطة الشعرية إنما يزيد في جفافها وتأثيرها القدره على التكليف والتكرار . وسأكتفي - هنا - بعرض نموذج واحد من سطع في الفصل الأول من المسرحية للتعلق عليه .

تبدأ الجلسة الأولى من محاكمة القاتل بإعلان رئيس القصة افتتاح الجلسة وطالب مثل البداية لقراءة الأبعاد :

( سيدى الرئيس ، السيد أعضاء هيئة المحكمة - السيد رجال القضاء والمحامون - الصبيح للمعلمين - إعراسي المحاضرون - الأصم المحاضرين - جميعاً - إن هذا الرجل الذي كبرتمكم ( ويشير نحو القاتل ) هذا الرجل هو الخليفة البسطة . انه انسان ولا تشك ولكنه يختلف من بني البشر ليس في الشكل . ولكن ما يجنى - جسده من مؤثر للتقارير وانه وما الخوفه من جرائم شعبة . لم يسبق لها مثيل في تاريخ البشرية .

أيها السادة . . . ان المرء عندما يراه لا يصدق ان هذا المخلوق الغريب الأطوار ، لا يصدق ايذا انه قد تسبب في تشريد شعب عظيم مدغم في بناء الحضارة الانسانية . . . . . )

هذا هو القطع الذي تضمنت به المسرحية وكان في مقصود الكاتب ان يخاض تلك الاسباب ويكتفي بعد مخاطبة رئيس القصة او رئيس المحكمة بالقول مباشرة ( إن هذا المائل كبرتمكم ( ويشير إلى القاتل ) قد تسبب في تشريد شعب عظيم . . . الخ .

وبالاستعانة إلى عبء الاسباب يظهر عبء آخر وهو فقدان السيطرة على الكلمات ووضع الكلمة المناسبة في المكان المناسب فالكاتب حثا ينادى إلى القارئ في الفترة السابقة بقوله : هذا الرجل ، ثم بقوله : إنه انسان ، مع العلم أننا إذا تعاملنا قارئ ، حتى ولو لم يكن قارئاً حقيقياً فقد وضع نفسه ووضعت المسرحية بطلانها في مقام القارئ .

وهذه الاشارة إلى رجولة القارئ ثم ( السابعة ) كانت نقد المسرحية ليمتها الزمنية . وكانت تعطي القارئ صفاء الانسان الخائن ولا تعطي الانسان الخائن صفاء القارئ . وهذه الصفة الأخيرة هي ما اعتقد ان الكاتب قد قصد اليه من

الحلال مسرحية ، لم أكن أعرف أن صفة « الرجل » بالتحريف أو بالتكبير لا يستحقها كثير من أبطال عليهم جنس الرجال ، فهي مدح وتجميل للرجل الحقيقي . كذلك صفة الإنسان ليس أقل من يعيش ويتنامى البشر يستحق أن يطلق عليه هذه الصفة حتى يداوموا الذي جاء في الفقرة السابقة ، حيث أزلت من الكتاب بدون اعتبار .

هذه بعض أخطاء في الأسلوب . وقد أشرت في بداية الحديث إلى أن أخطاء كبار الكتاب لا تقل من أخطاء الكثير والصغيرة وإن وجود بعضها في مثل هذا العمل المسرحي الأول لكاتب لا يقلل من طموح عظيم . وبمواجهة شجاعة لتقديم المسرحي في بلادنا . ولقد تضمنت الأخطاء السابقة جانباً آخر شاك كذلك العصف المذهب والتأنيب أكثر من القبول مع الشهود التاريخيين وهم بطمس ، وسيف ، والأسود ، فحدثت وليس الحكمة إلى بطمس سيكون بكلمة « مولاي » ، وكذلك حدثت الفأر بدأ بمولاي ، ثم ذلك الخفاش والفرحيب والضرب « البروجي » ( الطير ) ، وأست أعتري أن كان قد تم التخلص من أخطاء السابقة والتلافة عند عرض العمل على المسرح ، أما عند طبع المسرحية فيكون ذلك في الامكان .

وقيل إن أطوى بساط هذه الملاحظات الجارية لرب أن أشير إلى أن هذه المسرحية بتكرارها الخفية لا تخلو من طاعة وبكارة ومن قدرة على استيعاب التوافق الساعرا التي تكشف عن استعداد الكاتب وحسن توجيهه التوعائية ، وربما كان أطرف التوافق هو التوافق الذي ظهر فيه الطرب على إشاعة الملك بطمس ، وبخاصة بحجة أنها امرأة غير حطوة الشهادة شرعا ، وما في ذلك من تضاد للواقع الاجتماعي المراد . نحن نعيش في مجتمع مستغلل بعض الفصوص الدينية في غير مواضعها كذلك نوافق بحاي المهتم عندما يوقف يدعج تبهات الإساءة بتهمة أنه ترك عن الإسلام وما في ذلك من استغلال الدين . وغير أن كتابة في سبيل المصلحة الذاتية .

هذه هي مسرحية القار في قصص الأناهم . عمل درامي مبهر وواعد يستقبل بدهش بالحب والامل ويظهر بؤس تزدهر فيه الفنون والآداب والحياة .

#### مسرحية الجرة : (١٩٧٠)

دأبت إلى المسرح مبهورا بالقدرة والتأثر الذي يسبق لحظات وقع السطورة ، وعندما بدأت السطورة ترتفع وانطلقت التوار العذبة نسبت أمني في متعة وتذكرت على الفور بعض المسرح العربية في القاهرة ، ومشق ، وتونس ، والمجازير كما تذكرت بعض المسرح الأجنبية في براين وباريس ، وأصبحت أتنا تداعيل العصر الحديث من أوسع أبوابه . . . . . البداية متواضعة لاشك ، ولكن مسافة الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة كما يقول الفيلسوف الصيني الشائع .

اسم المسرحية التي قدمتها فرقة المسرح الوطني اليمن على خشبة مسرح مركز الدراسات ( الجرة ) والمسرحية تأليف الكاتب الأبقالي المسرحي الشهير ، لوحي براندلر .

وهي من اخراج مطرب فرقة المسرح الفنان حسين الأسمر . وقد يقال بعدا . لماذا الفرقة ؟ ولماذا لم يصير لها حزب الاخرين الفنية لتدريجها على خشبة مسرحها الثالثة ؟ ! وبما هذا السؤال قد يطرح بعض الساج ويغطي دعاء الجسد والاعتزال ههنا للاعتراض ، لكن ذلك كله يتلشى إذا الرغبة المولدة في تحديث الثقافة الوطنية في بلدنا . ويتلشى أيضا إذا الطموح إلى بناء ثقافة مسرحية قائمة على التفاعل الخلاق مع روح العصر ومطباته الاجتماعية والثقافية والاستفادة من إنجازات المسرح العالمي وما وصل إليه من تطور هائل في مجال الكتابة والتشغيل والاعراج . وإذا كثيرا من القضايا الثقافية وعلى وجه الخصوص الفنية المسرح تقضي منا تدخلنا مباشرة وبصفة غير قصيرة لرصد والمنا المسرحي المتحالف . بل للمعوم .

نحن في بداية الطريق .... ومن كان في مثل ظروفنا ينبغي أن لا يحول نفسه عن الحياة الثقافية والحضارية في العالم . وأن يتلمس الجوانب الفنية والفهمة في الثقافة الإنسانية بمثابة بنية الاستفادة منها والاطلاق إلى بناء الثقافة الوطنية النابتة من واقعنا ومن تراثنا الثقافي الذي يشهد حاضرتنا بواقعية . ويطور في الوقت نفسه نوع الخصوصية على أساس من القيم والموضوعية والعلم .

ولما كان المسرح بمفهومه العاصر **صلا** فيها طارة ومستخدمة على أمتا الحرية بتكليفها لأن أصولها التاريخية تكاد تكون بعيدة أو معدومة في سجلنا التاريخي **لماذا لا بد أن نجد من مطبات العصر وأن نقضي بأصوه لنا سيقونا إلى الاستفادة من كل الفنون المتعددة** وفي مقدمتها الفن المسرحي . لذلك ليس عيا ولا عروبا من الجانب الأصلي أن تبدأ فرقة المسرح الوطني البشري . في الوقت الذي تعرض فيه طلائع إنتاجنا المسرحي . في عرض انداج من الفن المسرحي العالمي في عملية واعية القصد منها تعريب التجربة المحلية ومدها بمنتجات الأبداع والفرع . وتنشيطها على تناول الموضوعات الشائكة المعقدة دون تحجير أو تردد .

#### موضوع المسرحية وطريقة الاعراج :-

الموضوع باعتباره هو **الانقطاع** في إيطاليا ، أو هذا ما يدركه المشاهد لأول دفعة وبسرعة البقرة . كما هو الشأن في كل عمل فني رفيع . ذات بعض استعاضاها طاهر والأكثر رمزي . هي تصوير عن اضطهاد الانقطاع الرقي للفلاحين والحرثيين . وهذا هو البعد الطاهر ، أما البعد الرمزي فيتمثل في طموح الانقطاع الإيطالي أن فرض سيطرته على مجموعة القنين . أو الدكتور فرماطين سواء كانوا زراعيين أو مهنيين ويتطلبهم لمصالح الانقطاع . وهو ما نطق أن إيطاليا كانت تعاني منه عندما كتب برادفورد مسرحيته هذه . وفي المسرحية كذلك اشارة واضحة إلى دور المثقفين الذي يشهد الانقطاع والذي يبدل جهدا عارفا في خلق الحل التي تمكن الانقطاع من تثبيت سيطرته على الفلاحين والحرثيين ، وفهمهم من الفلاحين والأجراء . المسرحية - إذن - من خلال بضعها الرمزي أداة واعية ومباشرة للانقطاع . كما هي أداة غير مباشرة للمثقفين والفقيرين على السواء وهي كذلك تسجيل في بحر عن سطوة العمال والفلاحين على ثقافة المجتمع الرقي الذي يفرهم منهم في الحياة وإحباطهم بشعرون أنهم غريباء لتكوين في عيارهم . يحطون أكثر مما ياتظنون . وأحيانا يحطون ولا يأملون ويترفعون دائما للارتفاع من قبل هؤلاء والأكره من سادة الريف .

وقد تدخل المخرج ، فنيون ، المسرحية أي أنه قد أعطاهما الجوانبي والأرضية البنية حتى تبدو مقبولة للمشاهد المحلي ، وقد غير من أسماء شخصياتها ، وجعل أحداثها الدور في أحد الأرياف اليمنية بدلاً من ريف صنعاء ، حيث أدار براندتكو أحداث مسرحية ، وكان المخرج موافقاً في اختيار البيئة الجديدة للأحداث القديمة وكانت أشتجار البين بدلاً عن أشتجار الزيتون ... الخ .

ولما وفق المخرج حسين الأسمر أيما توفيق في تعريب النص أو بالأصح كسسته ، فقد وفق كذلك في أن يحتفظ له - أي للنص - برواحته الأصلية ، ويكويديته النطقية . أما جاز التعبير - وهي الدلائل به كروميتها براندتكو وبخاصة والكوميديا الأروية بعامة التي تقابلت أو تسبق في الاضحاك لذات الاضحاك . إن الموقف هو سيد الحيلة ، ومنه نتبع كمية الاضحاك ، وليس للمحركات أو الاقتضالات التي يقوم بها الممثلون أي دور في هذا المجال . وهو على القبط لهما لا تطرحه بعض مسرح القطاع القاصي في بعض الأقطار العربية حيث التفتل هو سيد الحيلة . وحيث تلاعب بالثقافة ويحسد وينحول من مثل آل بيلوان ، بلانشو ، بترنغ التفتيل والضحك التزاحا .

ولكم أنا سعيد أن تكون البداية في بلاتنا من هذا النوع الجاد وفي هذا المستوى الذي يربى جمهور المسرح في بلاتنا على احترام ثقافة المسرح حتى في أقطار الكوميدي . والتفتل في هذا - كما أرى - يعود إلى ذلك الشباب التابع الطرح حسين الأسمر ، الفنان المؤوب الذي عمل على ثقافة خلق مسرح مثقفي في بلاتنا رغم الصعاب التي واجهته وانواجهه ، كما يعود الفضل كذلك إلى الممثلين المحليين الذين قرأوا بحرفه المسرحيات وادهم من القواعد ما يعتد على مثقفي في زاهر .

#### ملاحظات صغيرة : .

أعزاً ينبغي ألا نسبها الحداثة للفرقة والمخرج والمسرحية بعض اللغات الصغيرة التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية .

أولاً : إن اختيار مسرح مركز الدوايات في العمل المحدود لم يساعد المذكور على أداء وظيفته الإبداعية مما جعل المشاهد يحس بأن أشتجار البين في خلفية المسرح ليست سوى صورة ثابتة لا حيوية فيها .

ثانياً : السادة التي كانت في كنف التفتل القدير جدا ، حود العمراني ، كانت تشكل تناقضا صارخا بينها وبين ملايكه الرقة وخطواته المنيعة .

ثالثاً : كان ينبغي أن يخفي الجانب اللغوي من الحيرة بسرعة محاولة أمام الجمهور ويظهر الجانب التسليم حتى ثابت الدعوى بأن العلم صالح قد أعاد الحيرة إلى ماكانت عليه . لأن بقاء الحيرة في وضعها قد تعذر أن الجزء التكملي من الحيرة قد حل مخلصا .

لذلك هي الفئات الصغيرة التي يمكن أن تؤخذ على المسرحية ، وفيها هذا ذلك فإن عرض هذه المسرحية ، قليلا واخرجا ، بعد صورة الامكان الكامل الممكن ، كما يمثل القصر المتكاملات الأمل في مسرح أبي جاد بكسر حواجز التعلق الثقافي ، ويحرر عن الأثر في الكائن في نفس الإنسان البشري المعاصر .

#### ١ - الكتاب الجملي الكبير على أحد بالكثير والمسرح العربي المعاصر : (١٩٧٠)

##### ٥ المسرح الشعري : عند الكثير :

كان المسرح عندما دخل بالكثير إلى القاعة يشكل على حد تعبير بعض كتاب عصر فعل الشعب وطموحه وتطلعه إلى حياة غنية وثقافية راقية . وقد احتار الكثير أن يكون أحد الكتاب البارزين الذين يسعون إلى تحقيق هذا الطموح والتطلع الإنساني للشعب العربي في عصر دائما للشعب العربي بأسره وفي مختلف القارات . ومن أجل ذلك احتزل الشعر وهو فن التعبير الوحيد الذي ارتبط به منذ بداية حياته الأدبية .

وقد توهم في بداية الأمر وبعد أن برز شوقي مسرحياته الشعرية أنه لن يتحول الشعر دائما حيثقل به أو معه إلى مستوى آخر من التعبير الشعري ، مستوى تحول النص الشعري إلى شخصيات عربي الدماء في عروفيها وأكاد سعيدا أن يرى قصائده الدالية وقد صارت من خلال الألفاظ الجديدة حواجز تدفع إلى هذه الأصوات وتنعقد القوافي لشخصيات كثيرة أحب والكثير لشعائهم وشأنهم . ولذلك هو الشعر الأبدى والحيثية الشعرية والقدرة والخيال . توهم بالكثير ذلك في بداية امره مع المسرح لكنه بعد أن تخلف ثلاث تجارب شعرية مرهقة مع المسرح وجد أن الشعر لا يصلح للمسرح .

كانت التجربة الأولى وهي « حمام نوفي » حاصلة الأخطاء « تقليدا أو محاكاة لما تركه مسرحيات شوقي في نفسه من تأثير . وقد كتبها قبل أن يدخل إلى القاعة ويتعرف على أصول التأليف المسرحي ، أما التجربة الثانية فقد كتبها في ظل معاناة شخصية . وبعد ترواها وتأمل ويحس للمسرح الشعري الابتكاري والمسرح شمس على وجه التحديد ، ومن العلوم أن مسرح شمس أو بالأصح الروائع الخاطئة من مسرحه هي تلك المكتوبة شعرا لكنه شعر يختلف من حيث البناء الفني عن الشعر العربي ، وليس له ما للشعر العربي المظوم من قواعد وقوافي ومن هنا نشأت رغبته في تفكيك البيت الشعري العربي ولي متاح هذه التجربة ظهرت ترجمته لمسرحية « روميو وجوليت » كما ظهرت مسرحيته الأخرى المؤلفة وهي « العائلون وقراني » وكلتا المسرحيتين مغنوتان شعرا مرسلتا . قد يتفهم الجمهور والأذن أن لكنه يتناسب الهيئة الدماء ويصلها يدم البناء المسرحي وتلك وحده ولماهية .

ولعل أن تصل إلى المرحلة التي تبين فيها بالكثير فشل محاولته الثانية وأن المسرح الحديث لا يتفق مع الشعر علينا أن نراجع مع بالكثير هذه التؤام التي جعلته إلى عالم المسرح . يقول في بداية كتابه ( فن المسرحية من خلال التجارب ) عن تجربته الأولى مع المسرح الشعري : ( كانت لشاكي الأدبية الأولى في حضوره حيث بدأت نظم الشعر منذ بلغت

الثالثة عشرة من مصري . وكان جل اهتمامي بالشعر وسبق استهادي للشعر فيه . فلم أجد يوماً للشاعر من الأقدمين أو المحدثين وقع في يدي إلا فركته انتهاماً . وكان مثلي الأعلى في الأقدمين أبو الطيب المتنبي وفي المحدثين أحمد شوقي . غير أني لم ينج لي إلاخلاق على شيء من مسرحياته إلا بعد خارجته عن طبعه حيث فاجئت برغبة في التجديد .

فكانت مسرحيات شوقي هي أول ما عرفت من هذا الفن المسرحي . فكانت عتدي حبياً أن أرى الشعر الذي كنت أعرفه للتعبير عن ذات الشاعر أو لوصف شيء من الأشياء مهما يكن موضوعها فلا بد أن الشعر به شيء من ذاتها فإنه . كان عتدي حبياً أن أرى هذا الشعر وقد تحول إلى حوار ومساخنة بين اثنين أو أكثر وعلى نحو يجعل كل شيء شخصية تعبر عن ذاتها وبوجهة نظرها . ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات ويصور كل ذلك حول قصة واحدة هي مادة هذا العمل الشعري الذي يؤلفه ميوتا صغير الحجم يختلف عن الدواوين المألوفة حيث أنه ينظم موضوعاً واحداً ، ولا يتناول موضوعات مختلفة كقصة الدواوين .

كان لأخلامي على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير في نفسي فقد عزني من الأحكام وأزلي لأول مرة في حياتي كيف يمكن للشعر أن يكون ذا جمال واسع في الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية الشاعر إلى عالم يسبح بسبح لكل قصيدة التاريخ أو حدث من الأحداث . وكنت إذ ذاك متعلقاً بالشعر على ما كان عليه حال يدي طبعه من الخلق عن ركب الحفظ والمخاطبة في كل ميدان من ميادين الحياة . وبالسخط على الأوضاع الاجتماعية السائدة هناك . مدفوعاً إلى فكرة كذا أزمة نفسية البعد من حزن وفاة الشخصية العزيزة علي من أرواحي الأولى التي استقبلها الموت وهي في بواكير الشباب . وكنت قد ربيتها في قصيدة حين كنا صغارا من صغرى جل الأرواح النفسية التي ينادي في قصائد أخرى كثيراً حسب القناعات . وكنت خليفة أن أعظم من هذا من القصائد في عتدي الموضوعين الثاني كان تحليلي على لو لم تكن انجذبت على تلك الصور المعبري في استعمال الشعر بغير ما كان يستعمل له في القديم فلم أسمع إلا برغبة جامحة في محاكاة هذا القرن الجديد الذي وجدته عند شوقي والمحاكاة ما كان يعتدل في نفسي من الأحاسيس والشاعر المتصلة بالأمميين السابق ذكرهما مادة لموضوع هذه المحاكاة . فكان أن كتبت مسرحية شعيرة سميتها « هيام أو في عاصمة الأحطاف » وذلك في مدينة الطائف حيث كنت أقضي فترة الصيف بين طائف من أبناء الجمال . وقد كتبت هذه المسرحية دون أي إقام سابق . كما وصلت بقر المسرحية . به أصول الكيف المسرحي . فكانت النتيجة . وهذا مايجب أن أقمت نظركم إليه . القصائد ومقطوعات من الشعر بين رفيع وجزل يمسها موضوع واحد وينظمها إطار واحد . ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجاوز لأخطائها إلى القبولات الأساسية للمسرحية من بناء وحوار وشخصيات .

ومن الواضح أن بالكلية لا يتقدم محاولته المظرومة وحدها وإنما هو يتقدم فحسبها مسرح أحمد شوقي وبالشايه من المسرح المقدم شعراً وافتصاد مقصود . ولم يكن قد اعتل بعد غليل شعر شوقي ككتابة المسرح وهو الذي كان يحاول يبحث على بعض محاولته الأولى عن كتابة أخرى غير مألوفة ككتابة المسرح : أنه يشعر أن القصيدة الغنائية لا تستطيع لها وأن المستقبل هو هذا الشعر الذي يتجاوز الفرد إلى المجتمع والذي يحضن حرية واسعة من الحياة لتشارك فيها الشخصيات وتتصارح فيها الأفكار والآراء فكانت التجربة مع شعر الشخصية في مسرحياته الثلاثين « روميو وجولييت » و « اختارتك وترغبتني » ولكه بعد كتابتها وبعد الجهد الذي واقره الأعمال لما اكتشف أن المسرح الشعري حالة تقريبية ولن تعود وأن



الشعر هو اللغة الطبيعية لكثافة المسرح المعاصر الذي يقرب من الناس ويتحدث إليهم بعيدا عن التصنع والافتعال . لقد حاول الدكتور مرزبان إخراج الشعر من كونه مدحا ورواة أو وصفا وحكمة أو كونه تعبيرا عن مشاعر عصره وحاول بما اكتشف له من نظام لاقتضاع القواعد التقليدية أن يجعل منه لغة تعيش العصر بكل ما يطرح في جنبات من قضايا ومشكلات ، ولأن يستطيع أن يكون كذلك قام بقتصر عالم المسرح الجديد ، لكن المسرح استعصى على الشعر وهو الذي استعصى على المسرح وفقدت التجربة الثانية التي بدأها ، واقفيا وبلغيا ، يا كبر ، وقد أعلن عن فشل هذه التجربة بنفس الشعر من الصراخ الذي أعلن به فشل هذه التجربة السابقة : ( وأحسست بعد أن ألفت هذا العمل روميو وجوليت - ورغبت بعض الرضا عن نجاح هذه التجربة - أن قد أن الأوان لأؤلف مسرحية على هذه الطريقة فوقع المدياري على موضوع اختارون الذي استهواني تاريخ حياته وحركاته الدينية وثورته على كهنه الموت وبشره بالحرب والسلام .. والجديد في ذلك أنني التزمت بحرا واحدا في هذه المسرحية هو البحر المتوسط الذي تحركت من بحرني الأولى أنه اصالح البحور كلها لهذا الغرض . وفي عن البيان أن هذا العمل جاء القتل بكثير من مسرحية « حمام » التي ألفها في الجبل وقد ظهر فيه تأثيري بشكسبير الذي كنت أحبه إذ ذاك سواء في العلاج المسرحي أو في استعمال الشعر المرسل ولكن هذا الشعر المرسل . لم يستقبل عند ظهوره بالترحيب أو الاستحسان إلا من قبل القروم الأستاذ إبراهيم الحارثي الذي القى - رحمه الله - كتاب مقدمة للمسرحية أثناء نيهاية التعمير في الشعر المرسل وصلاحيته للمسرحية . وكانت أظن أنني سألتصق كتابة المسرحيات بهذا الشعر غير أن تجاري جعلني بعد ذلك أقطع بأن الشعر هو الأداة التي للمسرحية وأصليا إذا أريد أن تكون واقعية . وأن الشعر لا ينبغي أن يكتب به غير المسرحية القتالية التي يود بها أن تلحن ويلقى أي « الأوبرا » .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الواقع أن المسرحية الشعرية - أو بعبارة أدق - المسرحية المنظمة لم يجد لها مكان اليوم إلا عند قليل جدا من الكتاب مثل ت . م . بيوت وماكسل جاكوبسون . حقا كان الشعر لغة المسرح عند كتاب اليونان والرومان وكان كذلك عند شكسبير وأقرانه في العصر الألفوني وعند رامون كوروني في فرنسا ولكن هذا التقليد وهو القوام الشعر في المسرحية قد مات من عهد طويل ، وإن طلت المحاولات تبذل لأحياءه منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم ومن أشهر من حاول ذلك الشاعر الأيرلندي الكبير بيكس الذي كان يعتقد أن أسماء الشعر في المسرح هو الطريقة الوحيدة لانتقاء المسرح من غلبة الألفاظ الضخمة عليه ولاعادت الولد الداخلي إليه وقد نجح في ذلك غير أن نجاحه هذا كله مرجعه إلى الظروف التي صاحبت ازدهار الروح القومية الأيرلندية وألهمت الحركة المسرحية في أيرلندا أن القلب بضمه من الألفاظ الشعرية إلى الألفاظ الواقعية ( نفس المصدر ص ١٢ )

قد يكون في الجملة الأخيرة من هذه الفقرة ما يبرز القضية ويصورها إخراج تصويرا أن الدكتور يفرق فيها بين المواجهتين اللتين في كتابة المسرح استخدما شعري والأخر واقعي ، ولأنك أن الزمن الآن ينجح نحو الواقعية وهذا ما حدث ومحدث وهو ما فكره بكثير منذ وقت مبكر ، باحساس في صميم وحسب يؤكد أنه موضوع مسرحية وأن هذه الواقعية هي التي قللت إلى المسرح الحقيقي المسرح الواقعي غير محاولات شوقي وغير محاولات القبطية مسرحيا والتي خلقت في مجال الشعر نظاما جديدا عازلا وسيبقى شغل الناس الداخلي .

وقد كان بالكثير في القدرات الأولى قد اعترف بفضل محاولته الأولى وماجد، على شاكلتها كسر حبات شوقي وعزيز  
أبهاقة وآخرين . باعتبارها قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجسدنا موضوع واحد ونظمها اطر واحد .  
ولكن لا علاقة لها بالمسرح وقد ناله في هذه القدرات لا يعترف بفضل محاولته الثانية لمصعب . وهي المحاولة القائمة على  
الشعر التوسل . والما هو يعترف بفضل على المحاولة لكتابة المسرح شعرا بما فيها تلك المحاولات الباردة التي ظهر بها الشاعر  
عبد الرحمن الشوقري أو تلك المحاولات الأكثر برودة للشاعر صلاح عبد الصبور . فضلا عن المحاولات الأخرى التي  
قام بها شعراء النضال من نوعها . كما نوهم من قبلهم بالكثير . إن كسر أطلها . البنية هذه البنية في الشعر سوف يكرر  
هذه الخطئية ويقترب بالشعر الشعري من المساحة الواقعية .

والغريب أن الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قد ظل يدافع عن هذا الفن الأخير إلى آخر يوم في حياته . وهو  
يرى أن المسرح ولد في اصطلاح الشعر وسوف يعود حتما إلى بانيه الشعرية الأولى .

وقد ردت هذا الفن في كثير من كتاباته عن المسرح وهو في ذيل مسرحية « مسافر ليل » . واعترف أنها اعظم ما في  
لغة العربية من مسرح شعري . يناقش القضية بقدر من اللغة والفن والشعر وخياليا على الشعر التالي : ( ونحن قرأ  
بعض الأصناف هذه المسرحية مولي ألعيا كالقصة بأثرهم التي وجدت في نظمها صدق المشكلات التي عهدها قبل  
الكتابة . وتنبؤت هذه المشكلات في ميدان اللغة لأن أولها .

ARCHIVE

#### ٢ - لغة الشعر ؟

الشعر لأن المسرحية خلقت الكتابة شعرا اعترضها كلمة : قبل هذا القرن الأخير . ولأنها تحاول أن تعود في سنوات  
الأخيرة إلى النبع الذي انحدرت منه . وقد استطاع على العودة تلك العودة في مفهوم كلمة شعر . إذ لم تعد مرادفة  
للنظم بل أصبح بين الشعر والنظم مائة مائة أصل من المائة بين الشعر والنثر . فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكل .  
أي الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف في الرؤى والآقارب والتطبيق .

ولكن قضية الشعر والمسرحية ليست قضية جازمة بل هي قضية نصية متشعبة الأفرع . أثبتت وستيت فورا من  
القرنحات .

فمن السهل أن نتحدث عن شعرية المسرح أو شاعريته عند « البوت » و « ويلاس » و « كريستوفر مار » و « أولف »  
و « حارثك » و « ريكيت » و « شجاع » وغيرهم ولكننا لم نلحظ مفهوم العلاقة بين المسرحية والشعر لوجودنا فيها بأنها  
اختلافا شامعا لأجل سمة من الاختلاف بين كتاب المسرح الشعري والاختلاف هذا في دور الشعر فهو حالة أم أسلوب أم  
حيلة . أن في المؤلف الواحد فورا من الاختلاف . كما هو الشأن في « البوت » فإن « جرمة قتل في الكائناتية »  
مسرحية مكتوبة غنية بالإشارات . حيلة بتخصيصها للندبة . بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى كطغوس كلابية  
مصاصية للظفوس الحركية . بينما يحاول البوت في مسرحياته التالية وبخاصة « حيلة الكوكبيل » وما بعدها أن يجعل من  
الشاعرية اطارا عاما للعمل الفني . مع قدر قليل من الإشارات بعب اللغة لخدمة من السمو الكامل . كقوى أعيان على  
ليطفي على الشرح أنه يسبح شعرا .

( صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ص ٦٨٧ ) ومع اعجابنا غير المحدود بصلاح عبد الصبور وانحرافنا الكفيل بوعده في الدفاع عن المسرحية الشعرية وبقدرة الفائقة على إيراد مختلف الأمثلة من مسرح العصر فانا نلتقي مع ماوصل إليه بالكثير من أن الشعر يختلف بشكله لأصطلح للمسرح ، لأنه يدمج أهم المبادئ المسرحية للعصر وهو الواقعية فضلا عن إلغاء الأثر الواضح كما يسمى ، بالإيحاء المسرحي ، واستدراج الجمهور إلى التفكير في أن مايشاهده الواقع أو صورته أنه على يحدث الناس شعرا أو لولا من الشعر ، أسئلة الأنايب والشعر أنفسهم هل يتحدثون شعرا في المقامهم أو في خاورهم . لقد توصل بالكثير من تحليل التفكير والشعرية مما إلى التمسك لغة المسرح ، واعتدنا كان خلوقا في حواءه التصريح فقد كان يرد نفس مايقوله الأستاذ / صلاح عبد الصبور ، ولولا الحشية من أخلاق الأكاديمس لأقمنا محاضرة بين القفر والأخيرة من كلام صلاح وبين قفرة الخلق من كلام بالكثير يتحدث فيها عن إلغاء الشعر المرسل على المسرح وكيف أن المستلكن يلقونه بصورة تقرب من إلغاء الشعر ، فلا يترك الرجل المعاني يتركه أنه شعر مرسل ، مع التناقض والحدقة إلى الفارق بين الشعر والتظيم وبين الشعر المرسل والشعر وهو يعني أن بعد من ذلك عندما يقول ، أما بالنسبة للجمهور حين يشاهد المسرحية فلا أحسب أن هناك كثير فرى بين أن يكون مايسمعه نثرا والشعر مرسل ولا سيما إذا كانت على لغة الأثر في التمثيل هي الطريقة الواقعية دون الطريقة الانشائية للمحيلة .

### في المسرحية : ص ١٣

لقد طعن بالكثير من المسرحية الشعرية ومن البحث عن طريقة لتقاسم التمازج أو التصادم القائم بين الشعر والمسرح وقد تبنت له أثناء ذلك مشكلات عدة منها تحديد في الشعر لغة واحدة هي : أن الشعر هو اللغة الطبيعية للمسرحية ، وهو يحقق بذلك زيادة العزى وإيحاء الأرواح الشعرى في حياتنا الأدبية وهو مايسمى ، المسرح الهجري .

<http://Archivebeta.Sakait.net>

### أحداثون وقرائني :

كتب على أحمد باكثير ، في بداية عهده بالمسرح ، ثلاث مسرحيات شعرية هي بحسب الترتيب الزمني لكتابتها : حمام ، دواء روميو وجوليت ، دواء أحداثون وقرائني ، كما كتب بعد ذلك مسرحية شعرية رابعة هي : العصر الفجودج ، والتي يسميها « أورا » خاتمة مع أنها لاختلف كثيرا عن « حمام » ولا عن مسرحيات شوقي الشعرية ، وربما اعتقد لها هذه التسمية بسبب توافر الغنائية الدافئة عن التراثية بفوائد النظم وليكون متسجعا مع مذاهب اليه من أن شعر التفعيلة ، إذا كان لابد من الشعر في المسرح ، هو الأصح والأقرب إلى لغة المسرحية والتركيب الدرامية الحديثة .

وقد كانت مسرحية « حمام » قد خرجت من اهتمام صاحبيها فانيا أن يمتدح لمن في هذا المجال ، كما أن مسرحية روميو وجوليت « الترجمة بلقاء عن شكسبير قد نالت فيها سبل من الانتقادات إلى موضوعها عابثيها فانا مايطي جديرا بالانتقادات من مسرح باكثير الشعري هو مسرحية « أحداثون وقرائني » هذه المسرحية الطريقة نالت الصبغة التجريبية والموضوع القرعوني . وما يمتدح من امرها في هذا المجال هو موضوعها أما صيغتها الفنية فقد تعددت إليها الانتقادات في أكثر من موقع لا ترتادها القارئ بقضية المبتدئ في الأسلوب الشعري . وقد حاول باكثير في كتابه « فن المسرحية » أن يورد لنفسه ادنام القارئ ، استخدام موضوع قرعوني وإرجاع ذلك إلى حرصه على القومية العربية التي تعتمد على جديها وتكتسح بتعدد الأنظار العربية وتوحيها ونسب أن ذلك لم تم تحت تأثير الظروف التي احاطت بظهور هذه المسرحية وغيرها

من المسرحيات الفرعونية ، ومن اللافت ان الكثير من بداياته الأهمية لا يستطيع مقابلة افراء الفلاح ، والمجانين ، قلد كتب « حمام » وهو في الحقيقة العربية ، وكتب « رومي ورجوليت » وهو طالب في قسم اللغة الانجليزية ، ولا يعتد له كتب « احتشون ونفرتي » في الفترة الواقعة فيها تحت تأثير «جودا السحار ولجيب محفوظ وعبدل كامل وكذا ان لاقتهم والاشهر ان على وجه الخصوص سبعة من تاريخ مصر القديم على اثر التكتولات الفرعونية التي اعتد ثقافة العالم ، وقد كان الكثير المبني الوحيد الذي انضم الى ذلك الثلاثي وكولوا جميعا ماسي بدار النشر للجمعين ، التي تحولت فيما بعد الى « دار مصر للطباعة » وعن طريق هذه الدار عرف الناس بالكثير وما زال حتى الآن تظهر نسخها الورقية الشريفة لانتاجه الأهمي . وكان لجيب محفوظ قد كتب يومئذ رواية الثلاثين ، حيث الأفكار « و » ونوميس ، كما كان عبدل كامل قد كتب أيضا روايتين اثنتين هما « طوبى للكبر » و « تلك من شعاع » والروايات الأربع لنفس الفرع الأسطوري الفرعوني ، « الخلق في مياه خيبة وادي الفوك » وقد تحول بالكثير ان يجري زميله الكليلين فيما نلها اليه فكتب مسرحية « احتشون ونفرتي » من واقع ذلك الكثير او بالأصح من واقع ذلك المحيط المقسم بحق التاريخ وعطير الأزمة المصرية في أصفى الحياة القدية ..

وقد أراد بالكثير بطريقة غير مباشرة ، أن يوحى للفناني بذلك الصلحون لم يكن رصلا عليها أو فرعونيا صانعا وإنما كان لها من الأهمية وذلك عندما وضع الآية التكملة التالية في مدخل الرواية « ورسلا له انصنعهم خليك من قبل ورسلا لم تقصصهم خليك » نحن إذن - مع احتشون - في صهرة أحمد الأحماد أو الرجل وما كان احتشون في نقاله إلا واحد من البشر المهتمين الذين نظروا إلى الساحة المسرحية كمنهج آخر في فهم النفس ، وادخلوا التفكير في الكون والحياة والحياة ، ان الأيمان بالله هو البعير الأساسي للمسرحية ونقواء السطور الأولى من مقدمة القطعة الأولى هذه مسرحية شعوية القديمة التي فراد العربية أدت بها ان تسجل جدا من أبعاد هذا الشرق العربي في تراثه القديم واصور شخصية عظيمة رائعة عاشت تحت سماء وادي النيل العزيز قبل هذه ثلاثة وثلاثين - قرنا وقامت سبحانه روحه نيل ورسالة فكرية سامية يشهد ان بأن هذا الجزء « من الأرض » الوطن العربي الوجود « لم يزل منذ الأزمنة المرحلة في القدم عهد الرسالات الإنسانية العظمى ومطلع شمس الفكر والمطلة والعرفان والحكمة والبيان » احتشون ونفرتي المقدمة من ١١ « وتجعل الأشارة هنا الى ان يشهد ان بالكثير قد استهوى به في مسرحية احتشون . وقد تخطت المسرحية الأسلوبية او نظام التعبير الشعري المنفرد عن الحالة المسرحية واصلاح امور شخصياتها والاعتماد بالقص القصير ولعل الدراسة التحليلية لشخصيات المسرحية التي اعتمد بها الكاتب مسرحية او بالأصح جعلها نبلا للمسرحية . ولعلها أهم مآلي المسرحية ، وهي جذوة بدراسة مستقلة تنطوي و تراض الدراسة وتحسوها أبعاد المسرحية وللموضوعها القادسي ان تصورتها من وراء القرون .

### « المسرح القاري عند بالكثير »

قبل ان نخوض في الحديث عن المسرحية عند بالكثير أحب في البداية ان أليه القارئ ان يوعين من فن المسرحية في ألبدا العربي الحديث وأست الذي إن كانت لها نظام في الآداب الأخرى .

وأحد طين الزرعين من الفن المسرحي بهذه النقاد العرب بالمسرح الشعبي أو مسرح الفخارة ، أما الآخر فيوصف بمسرح الخشبة ، مسرح القرية ، وهذا الأخير هو الذي يحظى بالأهتمام ويتحول إلى عمل فني إبداعي طرقت على أنصاف المسرح ، ويستلحوا على ثقافة الجماهير ، وبكسر المسرح الشعبي الذي يستعصر على الإخراج ويستلح أن تتقلد مشاهدته إلى خشبة المسرح فلا يجد له مسرحاً سوى في ذهن القاري ، وبمبالغة .

ولعل أهم المسرحيات التاريخية التي كتبها توفيق الحكيم في بداية ظهور المسرح الرابع مثل « أعمال الكهف » ، « وشهزاد » هي من النوع الشعبي الذي يتم الفلاحة وحده في أن يحلم له في لغته مسرحاً مناسباً ، وربما تلازمت هذه الخصوصية بالمسرح التاريخي الذي تتداخل فيه الأمانة والتعدد المشاهد والأحداث وكلها برع توفيق الحكيم في هذا النوع من المسرح الأدبي فقد برع كذلك في خلق لغة الحوار . وبذلك احتل الحكيم نقرة غير مخصصة عرش المسرح ، وكان دوراً في تأصيل فن المسرحية الشابة على تقديم واحتراف من كل الذين طرعموا كتيبة المسرحية وحاولوا إلهام المسرح في تربة المجتمع العربي .

وقد تأثر بالكثير ، دون أن نشك بمسرح الحكيم ويسمى الآتيه عدداً في مسرحه الأسطوري والتاريخي كما حدث على سبيل المثال في مسرحية « شهزاد » و « زوريس » و « أويوب » ، التي تشربت مع اختلاف الأهداف « أويوب » و « شهزاد » و « أويوب ملكاً » **توفيق الحكيم طفلاً من الجاه** مسرح بالكثير نحو المسرح الشعبي ، وإن كان بالكثير قد اختلف في كتابته ، فن المسرحية ، إلا أنه إلى الحكيم وإلى مسرحه الذي لا يتوانى أن يرجع معرفته بالمسرح وبخاصته الفنية إلى مبادئ وفكراته المسرحية الأولى القديمة والحديثة ، وإن اختلف في موقفه عند توفيق الحكيم وأما كان القلب ملكية بالكثير من مسرحياته ما خلفه لتاريخية أو عقلية له أمثلة على أنها تهم المسرح والجسمان هناك كذلك عند تفسيراً آخر غير الشعبية والخصوصية الرقابة وهو الأعمال كما جملة ينشر أعماله المسرحية كصومعي أدبية دون النظر إلى انحرافها على المسرح .

وإذا إن بالكثير قد ترك لنا أكثر من عشرين مسرحية شابة فلنأخذ أن نتكلم في هذا البحث المحدود النطاق من أن نتابع كل هذا الكم الكبير من المسرحيات وسوف نتكفى بالحديث عن نطاق للمسرح التاريخي ومن بعض النواحي للمسرح الحديث ، كما أننا لن نتعرض على الإطلاق من تلك المسرحيات التي احتفظنا بها والأصح فرضتها المقامات كمسرحية الزعيم الأوحده مثلاً والتي كتبها كما نقول المقدماء بطلب من المؤلف القومي للثقافة والفنون الذي عقد في دار الأوبرا في القاهرة في أواسط أبريل ١٩٥٩ لتواجبه الخطير الشعبي الذي استغل أنذاك وأصبح يند فريسة العربية لأبي العراق وحده حيث كان القاسم وأصبح القوميين ومجتمهم وحمل مجتهدهم بالآلاف ، بل في الوطن العربي كله . « الزعيم الأوحده » المقدمة .

لم تكن مسرحية الزعيم الأوحده وأماجده على شاكلتها من مسرح المقامات لعمل أي قدر سياسي للأحداث المؤسفة التي مرت بالوطن العربي . والأعجب أن بالكثير بعد أن اجتهد نفسه في تأليف هذا العمل الضخم استعبد له دعويا المؤلف الدعام للثقافة والفنون لم يلق أي نجاح من المسرح القومي وكان الأعمال تعجب مسرحية هذه على الترتيب طريقها إلى التشتت كغير أي المخرامة شأن معظم مسرحياته التاريخية والأدبية .

## المسرحية التاريخية :

في ظل الواقع العربي الذي كان قانيا في أواخر الثلاثينات وفي الأربعينات والخمسينات من هذا القرن كان الأدباء العرب يحد في التاريخ وفي الشخصيات التاريخية الشهيرة بشلح عالمة للاستجداء والتصوير الرمزي . وقد ألحنا في فصل سابق إلى الأثر الذي تركته صحبة بالكثير أعداد من زملاء الدراسة واصدقاء العلم الذين كانوا يعيشون سنوات الانتصار والفتيم والفسادة القروية . ربما وفر في أنفسهم من رغبة ملحة في الارتداد إليها لاستغلال شلوخها والانجذاب نحو ذلك "الشيء البعيد" . وقد بدأ أولى محاولات المسرحية الحادة واجيدة منطقيا من نفس الموقع والصدع : المسرحية الشعبية : «استأثرت وتعلمت» . ثم أتبعها بالمسرحية الفرية : «الفرحون الطوبى» . في سلسلة من مسرحيات التاريخية التي حاولت أن تصنع تاريخ الوطن العربي بأكمله . في محاولة لترد على الدعوات الاكاديمية التي نشأت من خلال التميز الجزائي ببعض المراحل التاريخية أن تعلم كيفيا فيما مضى أبشأ من الكيفية العربية الواحد وثققت وحدة الوطن الكبير .

ويستحق أن نعرف على الملصق من مسرحيات التاريخي . وذلك بعد أن نعرف على رابعه هو في مسرحيات التي انشقت حوافها من واقع التاريخ القديم . يقول أحمد هوان : المسرحية والقومية العربية : وفي فصل من أهم فصول كتابه «فن المسرح» : « أن القومية العربية بظهورها الحديث ما بدلت تظهر في أفلام الكتاب العرب وفي قصائد شعرائهم بصورة واضحة إلا منذ الحرب العظمى الأولى عندما أحس العرب بخلق دولة الحكم التركي الذي كان يسيطر على معظم بلادهم . وبخاصة منذ ظهرت في الأثر في تلك الفترة المتصورة الدامية إلى الجسنة الطورانية والرامية فيها الرمز إليه في تزيين المتعاصر الخائبة للدولة العثمانية وهذا المتعاصر العربي»

وبالتعبير ذلك من القضاء على كيان العرب ولغتهم وإيمانهم . فكان ذلك سببا لانتفاخ العرب : إلى مستنكر الخلفاء المعاصرين للمستعمر السورية إليه تركيا يفتشى وجود أطمعها ثم يخطأها ويحفل ما أن تقال البلاد العربية على استقلالها وحريتها بعد الحرب .

ولكن الخلفاء أملاها بمراتبهم فاقدموا الشام والعراق وليبيا فيما بينهم وعلقت القومية العربية حلقا يتنقل به الشعراء والمغربي به أفلام الكتاب منذ ذلك الوقت حتى أصبح الله ما من أعمال هذا الخلق إلى حليقة واقعة في شخص زعيم اليعقبة العربية الرئيس جمال عبد الناصر .

وقد تأثرت هذه الروح فيما تأثرت به من قراء في الأولى لشعر العربي المعاصر في مصر والعراق والشام منذ كانت واقعا في حضونوت . ثم تمت هذه الروح عندى بعد الرحلات التي تمت بها في أطراف اليمن وروع الحجاز إلى أن استقر في القدم في مصر فكان ذلك يظهر في الشعر الذي كتب أنظمه والذي لأصله له شبه بالقومية العربية ولكن الواقع اني استمر به فكانت بدافع من إيماني بها . ذلك التي حين قدمت إلى مصر في غضون سنة ١٩٦٤م كانت لأثرها هناك بداية من روح الدعوة الاكاديمية التي وروج لها الاستعمار ليطمح بها لوصول الأمة العربية ويحلها «الحياة» . وكان بعض الكتاب المشحونين بالقومية العربية يدعون على مصر استولوا بها بطريقها القروية القديم . ويؤمنون لو تكفر بذلك الأهمد القروية وتكونها «بالحداثة العربية» . لكن هذه الطريقة لم تعجبني ولم ألتفت بها فيما بيني وبين نفسي . فمن الشطط إن لم

يمكن من التحاليل أن تعمل مصدر على تناسي أو تجاهل حضارتها القديمة التي أذهلت العالم ، والتي صارت تراثا إنسانيا مشتركا يعني به البشرية من جميع الشعوب ويدرس في كل جامعات العالم . فلم يعترف العرب بهذه الحضارة ، ولم لا يعترفون بها وقد لبست في القديم هذا الشرق العربي فهم لم يزلوا بذلك من غيرهم ؟

كجست مصر بلدا عربيا في طبعة البلاد العربية ؟ ليس تاريخها القديم جزءا من تاريخها العام ومن ثم يكون جزءا من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعثر به كل عربي ووث هذه الحضارات كلها : الحضارة الفرعونية في مصر والحضارة البابلية في العراق والحضارة الفينيقية في الشام ؟

وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارات السنية أو القبطية في اليمن ؟ لعل بعض الكلام قد سقط من هذا ليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين الذين هم أسلاف عرب اليوم في هذه الأجيال التاريخية القديمة التي وصفت عهد الأمة العربية ، ولعل هذه الحضارات كلها وورث الأرض التي لبست فيها هذه الحضارات ... وهذا الوعي كجست مسرحية ( أكتيون وقارئ ) وأشرفت إلى هذا الوعي في مقدمة الكتاب متعللا ببيت من قصيدة نظمها علي السدي في الطبعة القديمة بمناسبة ذكره الألف يقول فيها مخاطبا المصريين :

أيومكم أي يوم القضاة يحرب

وبعدكم فرعون المحامي يكلم حدى ، وكان في تلك الأوقات أن أصبح هذه المسرحيات والمعرى استوحيا من التاريخ القديم لكل قطر عربي فمصرحة على نحو ما في مصر نجد على ما يبدو مسرحية من الحكمة الشعرية ومسرحية عن اليمن وهكذا حتى إذا قرأنا العرب في كتاب أو شاهدوا على المسرح أو في الأفلام آثارا أجدناهم ، وإن هذه الأجيال لتغير اتجاههم إلى جانب المجد العربي العربي القديم . فلا تنظر بين الأمتاز بين الأمتاز بذلك ، فلو لم يفتقر إلى إنجاز هذا البرنامج فقد جندت أحداث تلك قللت من أهمية ذلك العرض الذي أشرت إليه ، وذلك حين ظهرت دلائل اتبعنات الوعي القومي العربي من جديد وكان من نتاجه قيام جامعة الدول العربية ولم يند هناك ما يقتضي من شعور الروح الإقليمية الطبيعية من الأقطار العربية .

( فمن المسرحية من خلال التاريخ : ص ٣٧ ) : ومن هذا المنطلق الذي يحذر كل توازيح الأقطار العربية تاريخا مشتركا ، ويرى في كل عناصر من تاريخ أي قطر عربي تاريخا عاما ولشعلا حثا بالكتير ووعي علاقته بالتاريخ والقب وبقا لذلك الوعي مسرحية التاريخية ، ولم يستغربه الحدث كما وقع في الماضي "بشعر ما اعتاد منه نظرة نقدية تأملية لتداعصه وهكتا قرأنا ذلك حتى في مسرحية القرون وال مسرحية " القرون " على وجه الخصوص ، فهذا القرون الموهود ، كما سنرى . فقد جاء لكي يخلص مصر من فساد فرعون الطامع الطامع . وقد استلهم بالكتير أحداث مسرحية هذه من التراث الأدبي القروي . وقد لبست في مقدمة النص التاريخي نقلا عن كتاب " من حب القرائة من قلب النص التاريخي من أسطورة وجدت مكتوبة بالمعاطفة على مسرح بردي ، وحواله " الشهبان ، وهناك قصة العيون من مصر القديمة . كان الأمير يعيش في منزله مع زوجته لا يمارس العمل سوى في أيام الحرب والخصاء وكان الشقيق الأصغر الذي تشا إلى رعاية أخيه وكذلك إنه يقوم بكل مهام الضرورية وغير الضرورية بما في ذلك أعداد الخبز ، وقد كتبت الزوجة بالأخ الأصغر وحاولت أن تدفع به إلى حياة أخيه معها فرفض أن يترك الأم وعندما لبست أنه لن يتركها المقررة التي

لدهر إلى الزنكيا، شئت إلى أعني الأكبر بأنه وأوبعا من نفسها ، عطف الخلق من أن يسرح أعني في التعلب عليه وعاهو من مصر إلى السند إلى حين يكتشف الأخ برأته وعهالة الزوجة ، وبعد حوادث أسطورية غريبة تأكدت برأته الشقيق الأصغر وجاء ليكون فرعوناً أو ملكاً على مصر .

ملك هي أحداث الأسطورة التاريخية التي تسج بالكثير من أحداثها مسرحية ، الفرعون المزعوم ، الواقع لم تتغير كثيراً حتى المواقف الأسطورية ظلت قائمة في السرحية مع تعديل طفيف وإضافات لا تؤثر في الجوهر ، ولا تفسد الواقع التاريخي الصادر قطعاً مباشرة أو كسلاً ، فقد عدلت السرحية من خلال وصف القضاء العالم في عصر فرعون مصر القديم ، إلى لعبة فساد قصر « فاروق » فرعون مصر الحديث ، ولكن من أن يدافع القصر وعاهته بالتفصيل ومن أن يحلم لمصر إيلاد حاكم صالح يختلف بين الرعايا ويتحول لقصر ، إلى طر مساهمة الإله لا أن يستمر ماثوراً بطبع الوصفاً أو القضاء الطبقات من سوء عوارضه ، وكذلك في نجد السرحية طر فيها إلى خشية السرح . وما كان لأي مسرح أن يقلل بها حتى لا يثير عداة الملك وحاشيته بما سوف يكتشف التمثل من استعاط وإفحج الدلالة لها في هذه القصة من النظر الأخير :

فرعون : « ينظر إليه مرعوباً ، من أنت وبنتك ؟ »

باتا : « في صوت مرعوب ، أيا السلام الذي تبحث عنه أيتها ، أنا بنت الذي انجست منه زوجته ، أنا لملك ولا لملك لك غيري . »

فرعون : « يتقهقر منه » <http://Archivebota.Sakhril.com>

باتا : « صاويح الشعب من عقلتك وبغيرك ، وسارحتك من عقلتك القادرة ؟ »

فرعون : « صالحة ، وبكلم القادر ، أتعلم ، من عقلت . »

عاصور : « الفرعون الزعوم لا يقبل ! »

باتا : « يقدم لهم فرعون شاة عذبة ، ويطلبه أن يحميك من أحد . »

فرعون : « يصبح صبيحة متكررة وفي مصر عدا ، وبكلم القادر ! »

« يقدم رجال فرعون ليقبلوا باتا بيديا يندل الكفن سيد وليب يخرج القرفة . »

عاصور : « صالحة ، الفرعون الزعوم لا يقبل ، عدا أن أنت إليه يد بسوء . »

« يترج التاج من رأس فرعون ويضعه على رأس باتا ، اليس تاج الشيل باتا ، ولكن فرعوناً صالحة ، وليبارك الرب عليك ، يرفع له « يعيش ملك مصر : »

الجميع : « يقرعون دافلين ودايبلون أن يركعوا له « يعيش ملك مصر الوفاة رؤ وسكتم ، بارك الرب عليك . »

« يرفع الجميع رؤ وسكتم ويهبطون : »



بأنه : لعلمور : قد وليك بالعلمور رئاسة الكهنة وجعلتك وزيراً وحلياً الخاص .  
 علمور : شكرنا يا مولاي ، ولقد علم أن أعطتك النصح ، وأخلص في خدمتك وفي خدمة شعبك .  
 باتا : إن لي عليكم الطاعة والأطاعة ، ولكن علم أن نوع طاعة الأمامية ، ولا طاعة إلا لصفته ، ولا حدا منصوباً  
 إلا ردها إلى صاحبه ، وبتبذ ، ولا طاعة لأحد منكم إلا بكتفها بما تكلفا . . . . .

#### الفرعون المزعوم ص ٩٥

ومن المعروف أن لهم في الأحداث التاريخية المستند ، أو المستندة في الأحداث المسرحية ليس الأحداث ذاتها  
 بل ما يتصور به وما يتفكر في الأحداث من رؤية جديدة لأحداث مماثلة في التاريخ .

والكتاب المسرحي لا يقدم هذه الأحداث بالطبع ، ولا يعرضها كما يفعل التاريخ أولاً بقصد أن يراهنها أو يحلها  
 وإنما إلى استرجاع ما فيها من الحفاري ، والفكري ، والمخروج بتصور يساعد على تفسير التناقض في ذهن المشاهد ومحاولة فتح  
 أعين جديدة في حياته وإلى الحق مواقف مغايرة من أحداث اليوم والامس .

ومسرح والكثير التاريخي لا يفر من هذا المسمى ومن لا يفرج في الرؤية البشرية بين الحاضر والماضي ورأى كانت  
 مسرحية ، أبو دلالة ، وهي أقل المسرحيات التاريخية قدرة على تجاوز الماضي إلى الحاضر مع ذلك التفرع المتصالح  
 والمعروف للتمثلة قبل الخاصة بما يرى عنه من أحداث ، وما يرى عنه من نواير ، جعله في مواقف بعيداً من المسرحية بطور  
 بدور المعاصر للتمثلة المعاصر ، وإنما كانت التناقضات التي يطرأ القارئ بقدر من الدهشة والفرح إلا أنها في  
 بعض المواقف قد أفلحت الطابع الجاد ، والتمثيل كما هو الأمر في موضوع الخوارج . فقد استطاع ، أبو دلالة ، أن  
 يشكك الجند في حرب الخوارج ، وأن يفتح الخليفة في الحرب يظهره مثقلاً وقادراً على الحرب فله المسلمين لا غلب لهم  
 إلا معارضة الخليفة .

#### قول بعض القراءات :

أبو دلالة : ما أعزني والله فأنا يريد أن يهزيم وهم مسلمون مثلاً يشهدون أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول  
 الله ، أفلا يتركهم لشأنهم ؟

الجند : بصوت متخفص : صد ! لو سمعت أحد من رجاله يقول هذا ما سلمت من العقوبة ،  
 أبو عطاف : نعم . . . . . يا أبا دلالة !

أبو دلالة : والله لأكون هذا الرجل في القصر ويخبره بهذا لما أرى منهم إلا وأعزني عن الخروج القتال هو لا  
 المسلمين !

أبو عطاف : ويحك يا شيخ إنك إن فعلت فوالله سيكون ولا عليك .

أبو دلالة : والله لا أبذل

( أبو دلالة : ص ٩٧ )

اللهي : ويحك لو قد قلت ذلك بالكعب .

أبو دلامة : نعم يا أمير المؤمنين لقد بقيت أن عزّ لا - الخوارج يشهدون مثلاً أن لا اله الا الله وإن أعبدوا رسول الله فإن كتباً مسلمين فهم مسلمون !

المهدي : ( غاصبا ) ولكنهم خارجون على طاعتنا وبك

أبو دلامة : أجل يا أمير المؤمنين ، فإني والله ما قلت أنهم ليسوا كذلك . أوم كل أن الخوارج ليسوا أعداء الله ؟

أبو دلامة : بل لقد قلت ذلك .

المهدي : وبك يا عبد الله الآن استطلعت القتل ! حذروا !

أبو دلامة : ( صالعا ) مهلاً يا أمير المؤمنين ! ألا تسمع حجتي فإن كنت صالاً حذرتني ؟ لقد رأيتك تسمع حجج الزنادقة فلا تسمع حجة عبدك أبي دلامة ؟

المهدي : حجتك يا زنديق أو وبك !

أبو دلامة : علمي يا حنفي القلي وسمي من سبني أمير المؤمنين قبل أن يلقها حظه الواسع !

المهدي : حجتك أو وبك !

أبو دلامة : يا أمير المؤمنين لقد خشيت أن الله من وجل من الذي خلق من لا - الخوارج كما خلقني وخلق أمير المؤمنين ...

المهدي : وبك أي ملك لك يا ناسق ؟

أبو دلامة : لقد بدا لي أن في ملك الله أمير المؤمنين (ع) وأما ما في العلم ( أبو دلامة : من ١٠ )

أن العلاقة بين التاريخ وفن السرخ من أقدم العلاقات ، وربما بدأ السرخ تاريخياً والله قد صرح من كتاب التاريخ ، وبطل القدم كتب مسرعي والتاريخ هو مادة العلم ، وعندما قرأنا مصادر التفسير فلا نرى أهم مسرحيات قد اعتبرت على وقائع تاريخية معروفة وبعض هذه المسرحيات مستمدة من كتاب « بطواريخ » من أبرز رجال التاريخ الروماني وأصله وليس له في هذه المسرحيات سوى الصياغة الفنية وبعض التعديلات والتغييرات التي يلقونها من المسرحية .

ولقد أخذ مسرح التفسير التراث عند كتاب السرخ العربي عموماً ، وعند الكثير على وجه الخصوص .

ويمكن لنا أن نعود إلى هذا الموضوع في فصل خاص من « القصة الإسلامية الكبرى التي تألف من تسعة عشر كتاباً تناولت أهم الفترات الإسلامية من خلال رؤية الجمع ما بين ما يسمى بالعلم الشرعي والزمن التاريخي .

قد اتفقت في الظروف مشاهدة مسرحية « جلفان حاتم » في أواخر عام ١٩٦٥ عندما كانت تعرض لأول مرة على مسرح « الموسايير » أو مسرح « الفيلزيون » لا أنكر لها .

وقد شاهدت قبل الجمهور وتأكدت في من خلال تلك التجربة الوحيدة ، وأنها المسرحية الوحيدة بالنسبة للكثير . فقدرت « على خلق النص المسرحي الذي يؤثر في مشاهديه ويتخرج أبعابهم وما ضاقت من عملية التأثير أن موضوع المسرحية بالرغم من الظاهر الضاحك أو بالأصح الظاهر الساهر يتعكس شدة الرافع الأدبي الذي كان ينفجر سرا في الحياة الأدبية في مصر ، ويشتمل في ظاهرة الأدباء القراء الذين لا يملكون غير الأدب ، وفي ظاهرة هؤلاء الأدباء من

الأحياء الذين يملكون كل شيء ، إلا الأديب ، وقد خرجت دراسة أدبية القومية هذه الطائفة ( يمكن هنا الخط أن تقرأ التور  
أو أنها قد رأت التور ثم اختلعت في الظلام وقد اضلعا المرحوم الدكتور عبد الحفي عياب ، وفتح من خلالها عددا من  
الشعر ، والكتاب الذين كانت شهرهم الأدبية على الانتاج العشري ، وقد أورد عددا من التواضع الواقعية بما يستحق  
الآام ويثير الشكوك في المبررات المقابلة لكثير من قوى الطغاة والقال في بلد كبير كمصر بهم العشرات بل الكائنات من  
البدويين المعدمين .

وربما كانت مسرحية ، جلفان عالم ، تعبيرا عن حرية عاشها بالكثير نفسه فقد تعرض كثير من الأدياء للاعتزال  
وكتب عددا من القصائد وربما عددا من المسرحيات يطلب من بعض ذوي النفوذ الأمني والقلم ليشركي بها ولما هم نازلة  
ومعظمهم الماني نازلة أخرى ، ويمكن القول أن حياة بالكثير في مصر كانت صراعا دائما من القدر ، وقد عاش ، عاشا فيها  
لكي يحافظ على كرامته الأدبية في مواجهة الطبيعة المروعة للامان اسير القومية الذي يشعر أنه يكاد يقتل في مدينة  
لهم عشرات الآلاف من أصحاب التواضع الكبيرة الضائعة .

وقد نزلت لجام المسرحية في نفس بالكثير إذا عينا وحسرة عليه ، فقد أثبت أن في أسفله أن يقدو محور الاهتمام في  
أجال المسرح لو حبط به عن مسود الرقيب كما **كانت تلك النجاة كعنه يراهم** عيا وقر في نفسه من مفهوم خاص بالمسرح  
ولمعه سواء من ناحية الحوار أو مع أساليب التعبير **بعضه** . ومن **شاهد مسرحية** ، جلفان عالم ، على المسرح أو يقرأها  
مع قرنتها في مستوى الفني ( حتى القليل ) لا بد أن يلاحظ الألف بحول في المظهر ، أو المظهر في كتاب أن احتمال  
لكي يصل إلى الجمهور وتتمكن القصيدة المسرحية من الوصول إلى حافة المسرح ، لا بد أن بالكثير لكي يصل مسرحية  
، جلفان عالم ، إلى المسرح وقد تذكر كثيرا من الشيء التي تلاقى بها وأصلها على أن كتابة ، فن المسرحية ، وفي مقدمتها  
تلك الماني المرتبطة بلغة المسرح وبالقومية العمل الفني ضرورة وواقعية المسرحية على وجه الخصوص . وهذا الجانب من  
فلك البذل العذيف الذي جعل من بالكثير ومن مسرحه التاريخي والاجتماعي علامة متميزة وسط المسرح المصري القاري  
بين الشعبية والسطحية ، وبين سيطرة الجانب الأمني وسيطرة جانب الشعبية وموازاة البسيطة .

وهذه المعاني والأفكار التي آمن بها بالكثير والتزم بها طوال الفترة غير المحددة التي كتب : **موم التصر** في مسرح  
بالكثير .

على كان المسرح التاريخي والاهتمام بالكثير بالتاريخ وإعدادها ، مثلا خصيا أسوة بأعلام المسرح العظيم ابتداء من  
سوفوكليس وروا بشكسبير وولفغاند عند الحكم أو أي كاتب مسرحي معاصر ؟ على كان ذلك ميلا إلى ابتداء مسرحه  
الفرع والتعدد الخاص من خشية المسرح ؟ وعلى كان مسرح بالكثير التاريخي يتبع الجمهور نوع من التعريب من  
الواقع ويجعل دون استماع ذلك الجمهور مشاهدة الموضوعات الحقيقية التاريخية ؟ وربما تكون قد اقربنا من الأجابه  
على هذه الأسئلة في الفصل السابق والخاص بتناول المسرح التاريخي وأثبت أنه لم يكن دائما لعبة المعاصر ولا بعيدا عن  
الواقع من خلال نجاحه في استخدام الزمن التاريخي ولغة الأساطير . وما يلزم من تغير حصل وإن ما حدث من إهمال  
وإغفال لذلك المسرح لا يعود إلى موضوعاته التاريخية ولا إلى نقص في ديناميكية العمل غير قادر على التعامل مع جمهور  
المسرح وإنما يرجع إلى العلاقات غير المتساوية التي قامت بين بالكثير وبين القاصدين بأمر المسرح ، وهو ما ظل بالكثير

بالذكور، ويحالي من آثار الأكرية إلى الدقائق الأخيرة من حياته التي لم تكن سوى مسرحية تراجيدية تعكس الاضطراب والفوضى . ويكتشف عن الظروف البائسة المعقدة في حياة تكتظها التعقيدات روحية تؤدي إلى الدمار لا إلى الأبداع .

ويتمكن التليل على ما نعلمه إليه من خلال حديثه عن المسرح الاجتماعي والسياسي للكثير الذي لم يحتفل به سوى الثوري . أو سوى بعض الانحازات التي حاولت أن تقدم نفسها كمرآة لمسات من مسرحه المحي الذي امتد . كما سترى . إلى تناول عناصر القضايا والأفكار بما يمكن أن نجد منه أجيال تعالي وتبحث عن وسيلة تساعد على الفهم من أجل إعادة صياغة الحياة ويبدو أن الكثير اكتشف في فترة متأخرة لأجندة المسرح التاريخي فحسب وإذا جندية المسرح الجدد على أنه المسرحي الرابع فقرر أن يترب من مسرح التسلية وإن يكتب بالعامة عاكفا بذلك الشرط الذي لفت على نفسه بالمحافظة على اللغة الفصحى وعدم الاستجابة لأغواء اللهجة الدارجة كمثل من أهم كثيرا منها واقعية العمل المسرحي . وكان المسرح ليس صلا فنيا واختيارا مسبقا يتطابق مع الواقع ولا ينفك تلاقيا فلوغرافيا حتى تلك المسرحيات التي أسست حداثتها من واقع تاريخية فنية لا لمجال الواقع . كما سبقت الأناشيد . وهي تعود إلى أساطير المستعمرات القائمة في الواقع المعاصر من خلال أحداث التاريخ العربي القديم .

وقد بالغ الكثير من الواقعية الخاصة للعمل ومن لته والقدرة من حرارة تلك الدفاع حر من المؤلف أو الكاتب على أن تكون اللغة العربية الفصحى هي لغة الحوار في المسرح أن معظم حوار المسرحية إن لم تكن كلها قد قلت بعيدة عن عتبة المسرح لعلمها والظروف التليل وقد يثبت عهد بصريح أمية مكتوبة بلغة واضحة متينة . وأصل حواراته اللين استخدم فيها اللغة الدارجة والفصحى وحيا ، فثقتان متحدة أو ، جعل الفصحى ، لم تتجسد على تقديم مسرحياته من نفس المستوى . وبالرغم من أن أحداثها وهي : حشدان حاتم ، قد لجأت على عتبة المسرح استقبالا عاليا . وهي مسرحية مزيلة فضاهاكتا لكاتب لا أقل من متى حبيب وجد . وتدور حول قصة مؤلف بالسر يقطر تحت وطأة الأعمال واعتقاده الامكانيات أن يبيع مؤلفاته ومنها رواية « الجنة البائسة » إلى الممثلين بالبورقة ، وما يكاد يرى علاقته أهم أحداث المسرحية تغير عن اهتمام حبيب بالمسرح وعن وهي أصغر بواقعية التي لم تكن مجرد وسيلة فقط أو غاية فقط وإنما هي الاكتمان مد ، الوسيلة والغاية ومن هذا الموقف التليل أهمية لغة المسرح فهي ليست أداة تقنية في التفكير . وإنما هي الجزء الأساسي من شرطه وطريقته وبالفعل وجدنا نتجده واقعية العمل التي القام بعد تشكيله فنيا « بطول الكثير : من التصورات التي تواجه الكاتب المسرحي أنه مطالب بأن يكتب بلغة أمية مصفولة وفي الوقت نفسه واقعية تتواءم مع المستويات المختلفة لشخص مسرحية .

فما هو المقصود بالواقعية هنا : الواقعية الزمنية أم الواقعية الفنية ؟ أتتلم اللغة التي يتكلم بها أولئك الشخصوس في حياتهم اليومية فتستعمل اللغة المصرية مثلا في حوار المسرحية المصرية المصرية . والواقعية العراقية في حوار المسرحية العراقية المصرية . أم تكلم بلغة فصيح تصور الخصائص النفسية لكل شخصية وتضج عن سلوكها ومنطقها ونظرها إلى الحياة كما هي في الحياة دون قيد يقض اللغة وتفسر الكلمات التي يتداول بها في حياتها اليومية ؟ ...

وبالرأي الأول يقول ذلك الكتابة بالعامية في المسرحيات المصرية وحجبتهم في ذلك أن الواقعية لا تتحقق في زعمهم إلا إذا أعطوا الشخصوس نفس الكلام الذي يتداولون به في الحياة فلا يجوز أن نطرح الفلاح مثلا بغير اللغة التي

يتفاهم بها مع بني جنسه في الريف . وهذا مع الأسف هو الرأي السائد عندنا اليوم والتفوهل به في أوساطنا المسرحية . والحول مع الأسف لأن فهم الواقعية على هذه الصورة فهم سطحي ساذج فمن الطوطم الخلق عليه أن الفن في صميمه ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للحياة . وإنما هو تصوير لها وتعبير عنها وإن شئت فقل أنه لغة لها . والمسرح لا يخرج عن كونه لغة من اللغات . لم يقل قط إن الزمن الذي يستغرقه عرض مسرحية عظيم مثلما على خشبة المسرح لا يمكن أن يتسع طويلاً كما هي في الواقع ولم يقل أحد أن عطيلاً هذا وسائر الشخصيات الذين في المسرحية كانوا من أهل البادية وهي مدينة إيطالية فكيف انتقدهم شكسبير باللغة العربية الفصحى ؟ إننا لا ننكر أن المسرحية المصرية إذا كتبت باللغة الفصحى لن تلقى من جمهورها اليوم القبول الذي تلقته لو كانت بالعامية ولن تتيج نجاحها .

ولكن مرجع ذلك إلى العادة التي اتبعها الفرق المسرحية المحلية عندنا منذ وقت طويل فطغت عليها اللوح العام بجمهوره الضاربين . ولو جرت العادة بطرق ذلك لما أحس جمهورنا اليوم بأنه لعبج أو غريبة في مشاهدة المسرحيات المصرية مثلاً باللغة العربية الفصحى وإن لم تكن عندنا رصيدة يعثر به من تراث الألب المسرحي لا يقتصر على المسرحيات التاريخية فحسب ، قد يقول قائل إنه ما دامت العامة قد جرت باستعمال اللغة العامية في المسرحيات المصرية كما تقول فليس لنا إلا أن نجرى عليها . . . وفرد على هذا أننا اليوم في مطلع حقبة قوية عربية لم يسبق لها مثل من قرون مضت . وقد التفت منا هذه البيئة أن نعيد النظر في كل وجه من وجوه حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية والفنية لنصلح ما فيه من أعطال. نبدأ ما فيها من نقص . ونقوم ما فيها من أحوال حتى نبنيها على أسس سليمة هي : لغة المستقبل العظيم الذي نطمح .

فمن الواجب علينا أن نؤمن في القول هذه العادة الفنية التي جربها عليها في غيره . فمثلنا إلا أن مسرحيات بلغة هو يلفظ النظر عن قريبا أو بعدها عن لغة رواة المسرح من معاصريه . ولو أن الكثير قد اكتفى بجملة الوحدة القومية وما لتطليه من ضروراة وحدة اللغة والتألف في التعبير لكأنت الحاجة القوي والأظهر .

وما يمتد بعد هذا أن صحيفة الكثير إلى كتابة المسرح باللغة الفصحى قد ذهبت لمرآح الرياح وقد وجد تشبه تحت طمس الواقع يقرب من العامية ويكتب بها أو بما يوازيها وسواء أن يكون قد التفت بدعوى من يرى أن العامية القدر على معالجة الموضوعات المعاصرة من الحياة لأنها تلائم طبيعة الشخصيات وانعكس واقع الحياة ولا تخالف مقارنات بين الشخصية المعاصرة واللغة التي تحدث بها على المسرح . أو لم يكن قد التفت وكان قد بقى على ولا فكري مع موافقة الذي اضطر إلى تقصيه عملياً .

وسمعة للدارية من هذا الأسطراد وعن أسطرادات أخرى قد تكون ولدت فيها أو قد أتت فيها لها بلى من قصور هذا البحث الذي يحملون أن بني النظر وف الواقعية ليست الحمق وأقبل عن أحد أعلام المسرح ورواده الكبار . وربما يكون هذا الأسطراد « حرك لغة المسرح وهل تكون الفصحى أو العامية » قد شغل جزءاً من الفصيل كان ينبغي أن يكون غاصاً بتتبع مسرح الكثير المعاصر وحلولة التعريف به . وهو لا يلبث عند المسرحيين التكميليين ، بطلاناً قائم . و « حمل الفصيل » المشار إليها فيها سبق . فقد كتب عدداً غير قليل من المسرحيات السياسية والاجتماعية التي تتناول لدى أبعاد الحياة المعاصرة . وفيها يمر الكثير من رؤيته الكثير من أهم قضايا عصره في حدود الزمان العربي

والشأن العربي . وهي مسرحيات جرى عليها جال الأسلوب ورثة البيان وسلامة الأداء والتركيب اللغوي الذي جعل أحياءا إلى درجة رقيقة من التضاريس وتسلق الجبال في طيبة المسرح كما يلعبها المخرجون والممثلون على المسارح العربية . هذا ومن بين أهم مسرحياته المعاصرة مسرحية « شيلوك الجديد » وهي عن القضية الفلسطينية وقد كتبها قبل ثلاثة أعوام من التكية . ثم شعب قلب المختار « أله إسرائيل » وكذلكها عن القضية ذاتها مع اختلاف في مصادر الاستلهام ثم مسرحية « مسمار جعد » وهي تصور حور وجود الاحتلال البريطاني في قناة السويس بعد الاستقلال المصري الذي سقطه مصر . وهناك عدة آخر من المسرحيات المعاصرة منها « الدكتور حازم » وأمر الطورية في الزراد « والدنيا ترضى » و « قطع وغرزان » .

وعندما ننظر لنا أن الكثير قد اعتمد بمصر كثيرا كما اعتمد بالتاريخ أكثر وكان ذلك الاعتماد ينطلق من اعتماد المعاصرة بالأساس لا يخرج من فراغ التكون ولا يأتي إلى الحياة المعاصرة منقطع الجذور حيث الأصول . وقد تحول بعض النقاد - لأسباب غير أدبية وغير فنية - أن يستدلوا على رفض الكثير للمسرح من خلال هذا الاعتماد والانتداب نحو التاريخ واعتبر نقاد آخرون عن الإشارة إليه والاعتماد بكتابات بعيدة أنه قد حارب من حقائق عصره إلى مناطق عصره إلى الماضي .

وهي مواقف وحيث أن القلت أعداد بالأساس التي لا تفتح اليوم أهدا .

وننتقل الآن إلى منطقة جديدة تمثل إبداعات **مسرحه المعاصر** وكيف اعتدى أن أفكارها الرئيسية . فإذا كان واضحا بالنسبة لأكثر مسرحي أن أهم أسوأها واستلهمها من واقع التاريخ وأحداثه فلا بد أن ندين لها المعاصر الحديثة التي استوحى منها أفكار مسرحياته المعاصرة أو على العكس . هذا الفكر إلى إلهامه وما تتركه تلك القرارات في قلبه من الجواب والفكر . . . « لا شك أن العقل القليل من هذه المسرحيات هو الذي استمد فكره الأساسية من الحياة اليومية ومن العلاقات الاجتماعية كعصر حبي » جيلشان حاتم « و « حبل القسيل » أما بقية هذه المسرحيات فقد استوحى أفكارها الرئيسية من فرائدها المرتبطة بمشاكله الفكرية والفنية .

وهو نفسه إعتادا من الحرية مع خطوات الإحاطة للكاتب المسرحية . وعن تجربته في كتابة مسرحية « شيلوك الجديد » يقول : « كان ذلك في غضون سنة ١٩٨١ قبل تكية فلسطين الكبرى بثلاثة أعوام كانت القضية تشغلي وكانت تلعبها اهتمام سوا . فيما ينشر عنها في الصحف أو ما يوضع عنها من الكتب . ولدت يوم قرأت لها قرأت إن الزعيم الصهيوني « جالوتسكي » عطف مراة في مجلس المصوم البريطاني فغضب المغنعة يده وهو يقول : أعطونا رجل الضم « فنزل أبدا من رجل الضم مغبرا بذلك إلى الوطن القومي الذي لعبته وعد بالصور . فقلت في نفسي : قد وجدت الضمالي التي كنت انتشعها . هذه الكلمة حجة على الصهيونية لا ما وسأفكدها الفكرة الأساسية لمسرحي واستعظمت في ذهني رواية تاجر الهندية للتفسير ثم أعدت فرائدها فتمسحت المخطوط الأولى للمسرح الثلاث لشجرة . ولم ألبث أن وضعت تصميم المسرحية ثم أخذت في كتابتها بسهولة تامة حتى انتهتها .

وكانت الفكرة في أن فلسطين لا يمكن أن تنقطع عنها وطن قومي اليهودي - بل دولة - دون أن يسيل الدم من الشرق العربي كله . وحل ذلك رجل الضم الذي الشرته شيلوك اليهودي في رواية تاجر الهندية عن التاجر الهندي الطويل . لا يمكن أن ينقطع شيلوك من جسم الطويل دون أن يسيل الدم من جسمه الموت . فكما استحال تقليد هذا الشرط

المختلفة للقراتين الأساسية مع أن التطوير نفسه قد وُضِعَ به وواقع على صكك العهد الذي بين يدينا ، ويستحيل بالأولى تنفيذ واحد بقدر لا شاعريته للقراتين الأساسية فقط فيما يترتب عليه من حكم على شعب بأكمله هو الشعب العربي بدلاً من شخص واحد هو التطوير بل لأن الذي أعطى هذا الوعد لا يملك إعطائه وهو بقدر مختلف التطوير الذي كان يملك أن يكتب الصكوك على نفسه . أما الموضوع فنتقدم على استعارة لفظة هذه المسرحية التي كتبها شكسبير لمسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين معتمدة على وجهة النظر بين الفلسطينيين في الصورة الاجتماعية وفي كثير من التفاصيل ، حتى انتهى بهؤلاء دهرى الصهيونيين كما بطلت دهرى ذلك اليهودي الجشع شيلوك ويتبرمجهم كما جرم شيلوك .

ولقد تلبأت في هذه المسرحية التي سميتها « شيلوك الجديد » بتكليف فلسطين ولهايم الدولة اليهودية فيها ومخرج أعطاها العرب منها كما تلبأت بأن أعطى الوحيد أمام العرب هو فرض الحصار الاقتصادي على هذه الدولة الدخيلة وحتى تحقق والوقت ولقد ترويت لذلك سبع سنوات من تاريخ حياتها . وإذا لم يتحقق حتى الآن هذا الجزء من النبوءة فلأن الحصار الذي فرضه العرب لم يكن حكماً كما ينبغي أن توجد به فيجوز من حدود بعض الدول العربية التي تأخر رؤسائها وحكوماتها بالأمس الاستعمار والصهيونية ) .

ولم تكن مسرحية « شيلوك الجديدة » هي المسرحية الوحيدة التي تحدثت بالكثير عن فكرة الأساسية أو عن أليات على ناليتها فقد أشار كذلك إلى مفاهيم عديدة من مسرحية التاريخية والباشرة ومنها الصغر الذي لعله : أوحى إليه بكتابة مسرحية « مسمار جحا » التي أنشأت في فكره بعد أن ظل زمناً بعيداً لوضع مسرحية عن القضية المصرية ( والقضية المصرية في حبيبها قضية الاحتلال الإنجليزي في السويس ) وقد أظنت الأمانة في إحدى نوافذ جحا ، وهي فكرة ساخرة يمكن من خلالها جحا الذي باع به باستثناء مسمار في جدار أحد الأملاك ، وكان يده ذلك المسمار خارج نطاق البيع حيث يدرج به الأبناء ملك البيت وأزواجه . كما جعلت برهانها التي أوعت القاطنة الجلاء عن مصر باستثناء قناة السويس فمكنت مصر أنها ما تزال مملوكة بالاحتلال الاحتلال ولم تحقق من الاستقلال سوى القرو اليسير .

ولقد وجدنا الكثير في حكاية مسمار جحا مدخلا لل قضية ، مدخلا يجمع بين السكينة القوية والسخرية اللاذعة فكانت مسرحية التي أدان بها الاحتلال البريطاني وأشار إليها من قريب أو من بعيد إلى الاستقلال السوري الذي كانت الشعوب وما تزال تفتح صفحة له وإلى تلك الشعوب التي تخرج الاستعمار من أبوابها ثم يعود إليها من النوافذ ليمارس نفس أنواع التحكميم وليسترف أهم العلاقات النفسية والاجتماعية والاقتصادية في تلك الشعوب .

التعرفت ظاهرة الفسح في الثقافة العربية بتجربة خاصة  
 تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة . ويمكن صر  
 هذه الخصوصية المميزة في أن هذه الظاهرة منذ البداية  
 ولدت قوية من المركز الذي الموهوب للثقافة العربية  
 الشاملة أو الثقافات الإقليمية القديمة التي تشكلت فيها في  
 الوقت الحاضر . أي أنها ولدت خارج مركز الثقافة  
 العربية الذي يعطى لهذه الثقافة تميزها واستقلالها  
 وأصلها على المستوى المحلي وإكثها من التواصل  
 الثقافي مع الثقافات الأخرى على المستوى الأنسلي .  
 ولعل أهم أسباب قربة الظاهرة المسرحية بشكلها القديم  
 عن الوجدان العربي هو لا شرعية ولادتها في الثقافة  
 العربية ، وأردت هذا مع الكثيرين بأن سبب هذه  
 اللاشرعية هو عدم تطورها الطبيعي في الثقافة العربية ،  
 على استعاضها من الغرب بشكل مكتمل (١٠) . كما أورد  
 مع الأيمن القول بأن استيرادها من الثقافة الغربية إلى  
 الثقافة المحلية أدى إلى إجهاد الجين الشرعي الذي  
 كان يتطور بشكل أصيل في الثقافة العربية ، أو بشكل  
 أقل إجهاد جين شرعي كان ينبغي أن يكون قد ولد  
 فيها بعد أن حلت الظروف والتحت الظروف (١١) .

## المسرح العربي ومشكلة التبعية

### مفاهيم الدراسة

جامعة اليرموك

لقد كان استذراع هذه الظاهرة بشكلها الأوربي في  
 الثقافة العربية عام ١٩٥٧ نتيجة التفاعل والانفتاح على  
 الثقافة الغربية الذي شهدته الشرق العربي . ذات  
 التفاعل الذي ميز تاريخ منطقة في القرون الماضية  
 والحاضر . ومن نتائج هذا الانفتاح على الغرب كان غزو  
 الثقافة الغربية للشرق بتضايف ودعم وحول القدر  
 السياسي والعسكري لمنطقها . وبما قد تأثرت وبشكل

(١٠) على العكس من الماضي . الشرق في القرنين العشرين والعشرين . تيمس الوطني للثقافة والفنون والآداب . ١٩٨٠ . ص ٥٩٩ . ١٩٨٠ . يوسف عيسى . المسرح  
 العربي ٧٠ عامًا للشرق . ١٩٩١ . ص ١٥٥ - ١٦١ .

(١١) بالعودة من هذا الرأي على يوسف عيسى . ص ١٦٩ . د. أحمد الشاذلي العربيين وغيرهم على أن هذا كانت الدراسة تبعية في كماله ، على الرغم من المسرح  
 العربي . ص ١٠٠ . لؤي الكوفات (١٩٨١) . طر القاري ١٩٨١ . ص ٢٠٠ - ٢٠١ .



سريع جواب متعمدة من الثقافة العربية ودخلت في إطار التبعة للثقافة الغربية . وأصبحت الثقافة العربية ضمن هذا الإطار دور الهموم والمركز والسلطة والمثلن وممازجت هي النبال للثقافة العربية التي أخذت دور الشايع والمقلد والمقلد (٣).

وليس أجدد في التصور عن حال الثقافة العربية إلا أن غيرة الله العربي الأوروبي إلى الشرق وما نتج عن ذلك من خلافات حضارية وحملات لمراكز الجوهري للثقافة العربية من قول ابن خلدون في مقدمته الشهيرة :

إن الغلبون لم يزلوا أبداً بالافتقار بالغالب إلى المعاد، وزيد ونحله وسائر أسرارها ومواقفها<sup>(3)</sup>

في حال هذه الظروف الخطيرة ظهر السرح الرسمي على الساحة العربية على شكله «دعاب إفرنجي مسيوكا» عربية»<sup>(١٠)</sup> والذي ينادي به هذا السرح الأوروربي هذا الشكل والتركيب الانشعابي للمحافظة على إرثنا الثقافي بين أوروبا والغرب وإرثنا الجاهل من هذا الضال (أوروبا العرب) . هذا السرح كائن دعيل ونجح أنه جعل الرواد إفرج السرح السعيد بالثقافة الأوروبية (الهجنة) . لكنني أود التأكيد هنا بأنهم قدسوا تلك الظاهرة - السرح - بدافع حسن نية والتوجه الجاد للصلح لتسعين على الثقافة العربية الثرية آنذاك .

ويوم أن جهوده المسرح العرب بشكل عام لم تخرج حتى اليوم من دائرة التبعية للمسرح الغربي فإن المسرحيين العرب لم يكتفوا بهذا طوال فترة مطابعتهم هذه الفترة في محاولة التوصل لثورة الخروج من دائرة التبعية ( المسرح الغربي ) - وقد انطلقت أهم هذه المبادرات على الرغم من القيود التي على جديتها وديمقراطية تحررها من المسرح الغربي ( المثال ) في البحث عن مفاهيم عربية وإسلامية تراثية أو فخرية أو ثقافية ، لكننا لم نخرج من دائرة التبعية . لكن أكثر المبادرات بلاغة في التعبير عن رفض تبعية المسرح العربي للمسرح في الغرب سواء كان أرسطو أم ملحميا . لكن أكثر المبادرات بلاغة في التعبير عن رفض تبعية المسرح العربي للمسرح الأوروبي هي تلك الدعوات التي تلت بأصغر المسرح العربي من حيث الشكل ، غير أن الدعوات تباينت من حيث هدفها وبالطبع بالاستقلال وعلى جديتها في الخروج من دائرة التبعية . ومن بين أهم هذه الدعوات دعوة يوسف إدريس للمغادرة إلى مسرح الشارع في بداية السبعينات ، ودعوة الحكيم للشكل يقوم على الاستغناء عن فن احتكاكي القديم الذي يعود إلى ما قبل الشعر ، ودعوة جماعة السرايق التي تدعو بالمسرح الأكثر ديموقراطية النصري . على أن أهم وأقوى الدعوات للاستقلال فعليا من المركز المهيمن هي دعوة الاحتشائيين في الغرب لمسرح عربي يقوم على الكفاءة من الاحتشال الفعلي في الحياة العربية . هذه التصورات الثقافية للخروج بشكل جوهري أفضل من التي يمكن أن يولد هذا البحث .

(١) الترجمة في هذا الموضع يرجع إلى الدكتور أنطوان سبيو، الأستاذ في جامعة الجزائر، الذي أقره عبد الوهاب بن بوزيد، رئيسة الأبحاث العربية - ١٩٨٤ - ووافق أحمد تويحيى، *Civilisation on Trial and The World and the West* (New York: The World publishing Company, ١٩٨٥).

www.issn-0896-7464-93

والله اعلم بالصواب فان الحق مع الصادقين

[illegible][illegible]

على التي ليست معبأ هنا بوصف وتقييم هذه التصورات بذاتها ، إذ كتب عنها الكثير وجاء قسم حيا على شكل بيانات يمكن من رغب الرجوع إليها . لكنني سأعتمد بدراسة الموضوعات المتحركة هنا والتوزيع الكتابية في شياها ضمن إطار العلاقة الثنائية المتفاعلة الأورو- عربية . ومن أجل إبراز العلاقة التي قطعها السرح ( العربي ) في السعي نحو الاستقلال ، فإني أرى من الضروري التوضيح ولو بشكل سريع إلى نظرة المروءة للسرح ضمن إطار هذه العلاقة . ولذا أختصر إلى خطبة ملون النطق التي قدم بها مسرحية الأولى ( البطل ) وإلى آراء بطوب ضمنج في وثائق مسرحه .

إذ استعاضة سريعة لهذه الشرائح - التمهيلية العامة - عن منظور الحوار الخطاري بين الشرق والغرب - بعد عزل ظاهرة السرح كشريحة ثقافية تأثرت بقوة فعل هذا الحوار - بين أن حركة السرح الشاملة في الوطن العربي مرتتة بثلاث مراحل تيمكنت بفضل ثلاثة إنجازات رئيسة هي على التوالي :

- ( أ ) الولادة والتمشيد في دائرة التسمية .
- ( ب ) تحسيس الذات القومية والخلق إزاء تولد القومية الحديثة لكافة الشعب .
- ( جـ ) هجاية الشعب والسعي نحو التحرر والانفلات من أطرها .

انضمت المرحلة الأولى التي أيزوت بالديجة ما يزيد على قرن كامل ابتداء من عام ١٨٤٢ م ومع أن بلاد الشام ( لبنان وسوريا ) هي التي شهدت أول عمليات التفرخ لهذا الظاهر الثقافي الأجنبي فإنها مسرحا ما انطلقت إلى مصر التي شهدت حياة أكثر ملامسا للتقليد والبطل (١) . على أن جبهة البطل الوطني العربي الكفائي في لبنان وتعتبر جبهة البطل في سوريا . لكن فترة سليم النكاش وجوقة الفنان كفايا ترحيا كبيرا في مصر التي كانت قد قطعت شوطا في التحديث والانفتاح على الغرب منذ الحقبة الفرنسية في بداية القرن الثامن عشر مروراً بمسجد علي الكبير وأخيراً (٢) . هذا وقد انتشرت المسارح الكبرى ولقدت عليها الفرق المسرحية العربية عروضا قبل عام كامل من تقديم بطوب صناع رائد السرح في مصر لموسم المسرح الأول (٣) . ولذا فإني من الطبيعي أن ينشأ المسرح القومي ويترعرع في معزز رغم وثاقته الأولى في بلاد الشام .

لما التزعة الثانية والتي أيزوت بتخصص الذات القومية فقد بدأت في الستينات من هذا القرن وأقبل لهاها بدعيا يوسف إدريس والمكتمل لأبعاد شكل مسرحي عربي مستقل عن الشكل الغربي . وعلى الرغم من عدم قدرة كل من الصوريين على مناقشة الشكل الغربي والنجاح على المستوى التطبيقي ، لكنهما يمتنان عن مؤلفات وتوزيع عربية قوية وحاضرة مهمة . لقد جاءت الدعوة إلى تحقيق الاستقلال الأكاديمي لمعظم الأقطار العربية ، وبالذات طلب ثورة عام ١٩٥٢ ذات الطابع العربي القومي . فالتطويع الموضوعية لطبيعة الحوار الأورو- العربي يوم تكتسب لغة المسرح (٤) ( ١٩٦٩ ) غير الظروف الموضوعية لطبيعة ذلك الحوار بعد تأسيسها ( ١٩٥٩ ) . وبسبب الاختلاف بين المؤلفين مسافة

(١) القصة عن هذا الموضوع أراجع إلى القصص من مسرح الرواد في مصر - الواسع دا - نظم .

(٢) القصة عن حياة التي نشأت بالسرح بطوب صناع أراجع إلى حياة عبد الحميد - صناع واد المسرح العربي - القاهرة : دار القومية للثقافة والفنون - ١٩٧١ .

(٣) القصة عن حياة التي نشأت بالسرح بطوب صناع أراجع إلى حياة عبد الحميد - صناع واد المسرح العربي - القاهرة : دار القومية للثقافة والفنون - ١٩٧١ .

(٤) القصة عن حياة التي نشأت بالسرح بطوب صناع أراجع إلى حياة عبد الحميد - صناع واد المسرح العربي - القاهرة : دار القومية للثقافة والفنون - ١٩٧١ .

للساعة الاختلاف بين المصنف الخطياري التي سجلها مسرح وكلياته بقرب مصرخ ومسرح وكلياته يوسف الخرس .  
وهي نفس المسافة بين المرحلة الأولى - التي فصلت بالوقوف في دائرة التبعة والمرحلة الثانية التي تميزت بالتخصص للذات  
العربية القوية .

أما المرحلة الثالثة فهي حلبة العهد قسمت بالرفض للتبعة والتصميم على الاختلاف من هيئتها . ويشمل هذا  
الانكسار بجهود الجمعيات المسرحية الحديثة المنتشرة في الوطن العربي . ولقد اخترت الإشارة إلى جماعة السرافق من أجل  
مقارنتها مع الأبحاث السابقة في مصر . كما اخترت التحدث عن نقرة الجمعيات العربية وأكثرها انتشارا وشهرة  
وروسخا في أقاليم هذا الأقاليم ألا وهي الخطية المغربية .

#### ماريون النقاش وولادة التبعة :

تمد مسرحيات النقاش بعد عام ١٩٥٧ بداية عهد المسرح الأوروبي وهي وثيقة عهد التبعة في المسرح العربي .  
لقد كانت المسرح العربي قبل ذلك التاريخ مقصرا على إرضاءات مسرحية مثل خيال العقل والمحبين والمختارين  
والحكواتي وأرباب المسامر التي لم تنطو إلى شكل مسرحي كالمسرح الغربي الذي بلغ آلاف السنين من التطور  
والنمو<sup>(٢٥)</sup> .

لقد جاء استحداث ماريون النقاش القاصية المسرحية التي تسمى في الغرب شجرة شعور، بتفوق الخطية العربية  
وتأخر حضارة الشرقية ضمن إطار طرفة الغالب والظروب التي وصلها من أسلافهم . ولذا فإن النقاش ضمن خطية  
التي قدم بها مسرحه الأول شرحا للثقافات الشرقية واختلافهم وعيولهم والسياسات المعاصرة . ومقابل ذلك استحدث الخطية  
على طرفة صرافة وضعية بتفوق الغرب وحضارته ومنجزاتها على الشرق ومسطحاته . هذه الطرفة بتفوق الآخر الغالب  
والثقل القادح الطوفية هي نظرة طيحية والحصل يستمرار عند الشعوب المغرورة . يرجع ابن عسكرون السبب في ذلك إلى  
أن النفس أبدا المتحد الكمال في من عليها والفتاة إليه أما نظرة الكمال بما وفر عدها من تنظيمه أو لا الخاطف به من أن  
التيادعها ليس لقلب طبيعي إنما هو كمال الغالب<sup>(٢٦)</sup> . ولذا لقد ارتبط في حياة النقاش كل شيء غربي أو فرنسي  
بالقدوم وكل شيء شرقي بالانحسار والتخلف عن المسيرة الخطياري . ولذا فانه مرع إلى بلاد من الغرب أبشر بن ثوبه  
بأحد مستطبات الخطياري الغربية معتقدا أنه سيكون أحد الطرقي النافذة في سبيل إصلاح حال بلاده للخطية :

توبة توبة يا بلادي يا بلادي

هذا الرباط على أي حال مروري بالأساطير الأوروبية ، وسلوكي بالأصناف الفرنسية ، قد طابت خدمتي فيها بين  
الخطية والخطية والخطية ، التي من شأنها تهذيب الطابع مرابعا لمعون بها العدا الغربية ومقصود منها تصفيا  
الخطية . فإحدى تلك الخطيات التي يسمونها فيها ، والروايات التي يشككون بها ويعتقدون عليها من  
تأخرها على زمان ومكان ، وروايات خطية وإصلاح ( ص ٣٣ ) .

(٢٥) لقد فصل الأديب عبد القادر عن المسرحي - عبد القادر - عن المسرح العربي ، الخطية الفصل الثاني من وثيقته . وتعتبر  
الخطية بهذا العنوان من الخطية الأولى ، الخطية المسرحية - ص ٣٠ . عبد القادر - الخطية - ص ٣٠ .

(٢٦) نقلا عن خطية - ص ٣٣ .

لكن النقاش يدور حول الشاسع بين الفن الذي أت به من الغرب وبين أنواع الفن التي يملكها الشرق . ولذا نجد اعتبر أن ما جاء به من نوع من المظافة وشياً له بالقتل . على أن ذلك القومس من القتل لم يدفعه إلى اليأس ولم يردعه عن المحاولة لأنه حصل عليه التثور الذي تنهل من علم الغرب ومعرفته بعد أن تعرف على المعاني الرئيسة لثقافة بلاده في الشرق . فهو يشر بأنه المسورة وإصرار الإمبراطور الألبان وحاشيتهم واستعدادهم للتضحية . كل ذلك من أجل مصالح الأمة التي ينتمي إليها<sup>(١٢١)</sup>.

لكن قومس النقاش من القتل لعل عليه أن يقدم فقه كفاة خاصة من المجتمع هي فئة الأسياد و أصحاب الأملاك و به قوى المرفة . ولم يقدم لكافة الفئات من المجتمع الليالي نظراً لأهميته بعدم مناسبة هذا الفن لها . أما الطبقة التي انصهر عليها حضور مسرح النقاش فهي الطبقة التي تكثر وتنبهر منه بالمحاولة القومية المضبوقة ومطبخها :

وهي أنا مقدم بونكم إلى أقدم ، محملاً فداء حاكم إيمان اللام ، مطعماً هؤلاء الأسياد المضربين ، أصحاب الأملاك المورثين ، قوى المرفة الشاقة ، والأعدان القويمة الرافقة ، الذين هم عين التمييز بهذا العصر ، وتاج الآلا والسياسة هذا الطغر ، وحيناً هم مرسداً أسياد ، وبغياً أفرنجياً مسبوكة عرجاً ( ص ٣٣ ) .

لقد كان هذا شأن النقاش في مسرحية الثلاث التي كانت ترغيباً بالحداثة الأولى ، وتوجيهية في الدرجة الثانية ، ومقتضرة على طبقة البرجوازيين في بداية القرن<sup>(١٢٢)</sup>.

ولقد يكون أكثر دقة الفعل على مسرح النقاش تعللًا بصلب موضوعها هو تعليق الرحالة الإنجليزي بديفد ألكويهارت الذي سطر مسرحيته الثانية ( أبو حسن القنقل ، أو عاروف الرشيد ) عام ١٨٤٩ . إن أول ما أخطه ألكويهارت على العرض هو تقليده غير الواعي لما يحصل في المسرح الغربي :

كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له أنواع أسامية ، وتقوم في خدمته ( كونه ) للسلطان ، فهوها أبا من أنواع المسرح الضرورية ، فالحصولها حيث لا حاجة إليها . وعلى ذلك وضعوا كتراسي جلوس الخليفة ووزيره وبنوا كبرية السيدات ( مثاليين بما شاهدوه على المسرح الأوروبية ) ( ص ٣٦ ) .

إن هذه ملاحظات فرد غربي للمسرح الأوروبي . والمفحص هذه التعليقات يدرك عدم البهارة بل عدم احترام ألكويهارت لما رأى ، بينما كان من المحتمل أن يكون أكثر احتراماً بل تديناً لو رأى شيئاً في الشرق لم يره في الغرب .

(١٢١) نقلاً عن

Byron Smith, *Islam in English Literature* (Belmont: The American Press, 1939), Sir Richard Burton, *Personal Narrative of a Journey to Al-Madinah & Meccah* (New York: Dover Publications, Inc., 1964), Vol. I, pp. 18-20, 114, 118, 123-24, 228, 297-98, 434, Philippe Jolles, *The Orientations* (Oxford: Phoenix Press Limited, 1977), pp. 31-44.

فانظر مثلا كيف استعرب عدم اتصال القفاش عندما أخبره بأنه يتصلد إحداده متاربا لمسرحه سيرسهم عليها أطلال  
بحليك :

فأبدت دعشتي لأختيارهم شعرا لا يوت إليهم بصلة إذ أنه أكثر من أثير اليونان والرومان ، في حضور  
الطلاب . فطلب مني أن أشرح شعرا ما ، فتساءلت : أليس عندكم شعرا خاص بكم يتميز بجمال  
فريد ، فأجابني على الفور : بل : الأرز ( ص ٣٧ - ٣٨ ) .

تركيب هارت غري يبحث في الشرق عما لا يعرف ، لكنه شديد القسامة لا يرى ، وتزحزح إلى الشرق فإنه يطلق  
التصميمات بشكل سرج حينا يتشدد أي موقف في الشرق فخطقا عما يحدث في الغرب . انظر مثلا كيف يطلق على تدخل  
القبي القبلي الذي يحضر العرض والقصة بسبب حيالة الزوجة لزوجها في الفصل الحزلي المرحلي بين فصل مسرحية ( أير  
حسن الخفل ) :

وقد قابل المجهول هذه الحيلة بحاصلة من الضحك ، وما ساعد على اتجاه هذه الخرافة ، لاجلها يحزى  
في المقام الأول ، إلى هذا المثال ، الذي لم يتخله المؤلف في مسرحيته ( ص ٣٧ ) .

وانظر أيضا كيف تتركز في ذهنه لعبة التلاعب الشرق من الغرب فقد لفت نظره الشباب بأحوال الفتيات في  
العرض . ولماذا تركه عن صالة العرض .  
لما أحوال النساء فقد قام بها شيان مرة تسموا في تكمهم . ولا لم يكن بين الممثلين نساء لم تلح عني على  
أمره بين الممثلين . ولا في التواجد القوية الملهة على الحقيقة ( ص ٣٦ ) .

تتركز هذه الفكرة عن المرأة العربية في ذهن غري المستشرق والرومان والشاعر والرحالة ، نظرا لفهم غري  
الشاخ بأن المرأة العربية غطية في البيت أو تضع البرقع على وجهها خوفا من عالم الرجال . ان الكشف عن حسان وجه  
هذه المرأة كان يسحر جيل الرومانسيين والفكثوريين البارونيين وغيرهم بشكل ملفت للنظر .

### بحقوب صنوع :

لم يكن إيمان صنوع بتفوق الحضارة الغربية أقل من إيمان سابقه القفاش . فقد درس صنوع في إيطاليا كما أنه كان  
يتشاهد الفرق الفرنسية والإيطالية تقدم عروضها على خشبات المسرح القصري فقد استلهم فكرة إنشاء مسرح غري من  
مشاهداته لعروض الفرق الأجنبية على مسارح القاهرة . يقول :

ولد مسرحي على نمطه ملهى موسيقي كبير في الهواء الطلق قائم في وسط حديقة الجميلة . حديقة  
الأمريكية بالقاهرة ، ولي تلك الحديقة ، أي في سنة ١٨٧٠ كانت فرقة فرنسية هائلة من الموسيقيين والمغنيين  
والممثلين ، وفرقة مسرحية إيطالية تتألف لثلاثين للأوروبيين من أهل القاهرة أطيب نعمة . وشهدت جميع  
ما تقدمه هذا الملهى الموسيقي ، فإن الفرنسية والإيطالية لكان أحدهما حيا بها ، وقد درست كبار كتابها

المسرحيين وعمل يدعي أن أعرف<sup>١٢٦</sup> نعم ، أن الفصول الخرافية القصيرة والمسرحيات الكوميديّة والتقليديّات الحديثة والمثالي التي أعادها للمتلقي على هذا الشرح هي التي أوسعت في بكتورة تأسيس مسرحي عربي ، وأما على إنشاء<sup>١٢٧</sup> .

كما بين صريح بأنه قبل الشروع الفعلي بإنشاء مسرحه الخاص انكب على ترجمة المسرحيين الغربيين دراسة جدية :

ولكني قبل أن أشرع في إنشاء مسرحي الخاص ، درست ترجمة جدية أدباء المسرحية الأوروبيين ، لا سيما جولفوني وموليير وميربانت في لغاتهم الأصلية أي الفرنسية والإنجليزية والألمانية ، وحين آنست أنني أبعد بعض الأجزاء في فن المسرح كتبت أدبية خفيفة من فصل واحد باللغة الدارجة والقيمت للمقطوعات الحديثة أغاني شعبية ، وطلعت الرواية لسحر من عشرة من فتيان أدبيات التطبيع من بين ثلاثين وإحدى أسدعهم ملاس النساء أيقوم بدور الماشقة<sup>١٢٨</sup> .

لقد كان صريح تعليل الشرح العربي . وكانت فكرة التفاعل الحضاري بين الشرق والغرب حادثة أعاد . لكنه قام بدور مهم هو نقل بعض ما كتبه بالعربية إلى **الكلمات الأوروبية مستعارة** من معرته الجديدة بلغات متعددة ، فقد أقتبس مسرحيات ( الزوج الخائن ) و ( العيلة ) باللغة الإيطالية و ( السلاسل الحديدية ) بالفرنسية . كما ترجم كتاباً تاريخية ولغوية إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية<sup>١٢٩</sup> . وهذا يكون صريح هو أول أداء لشرح عربي في السعي إلى إحياء صيغة صعبة للتفاعل الحضاري بين الغرب الأوربي والشرق العربي فكانت الأدب تالي وتقوم على الألف والعطاء . إن صريح يعني هذا التصور جيداً يقول :

بينما كنت أقرأ الحضارة الأوروبية في جرائد الشرق ، كنت أكتشف في الصحف الأوروبية عن جمال الشعر العربي وشعبيته<sup>١٣٠</sup> .

وعلى الرغم من أن الجمهور الذي افتتح مسرح صريح كان كجمهور القاعات مقصوراً على الطبقة الحاكمة ورجال السلك الدبلوماسي وطبقة المثقفين لكنه توجه في معظم مسرحياته إلى التمدد الاجتماعي اللامع واشهر المسرح ابتلاخ في وجه المثقوبي والطبقة المتوسطة . لقد عاش صريح المصير التي عاشها أدباء عصره واكتشف عن القيود الاجتماعية التي كانت من أسباب تخلف مجتمعه . ومن بين أهم الثأب الاجتماعية التي تعرّض لها هي تقليد الحياة الغربية كما في مسرحياته : ( البيت المعصرة ) ، و ( الأميرة الاسكتلندية ) و ( حلويا والعليل ) . ولم يكتف صريح أن يخلو من

(١٢٦) من حضرة القاعة صريح في باريس عام ١٩٠٦ لفترة صريح في كتابه «عاش الخلق والمسرح» في باريس عام ١٩١٢ . وقد ظهرت خطوطه سيالي كتاب «عند السلاخ» في : «روح المسرح العربي والفرنسي» : «أدبية القصصية الحديثة للتقليد والغفر» : ١٩٢٠ ، ص ١٢ ، ١٣ .

(١٢٧) نفس المصدر ، ص ١٢ ، ١٣ .

(١٢٨) نفس المصدر ، ص ١٢ ، ١٣ .

(١٢٩) نفس المصدر ، ص ١٢ .



### مرحلة البحث عن الذات المسقط :

تميزت بداية الستينات من هذا القرن بتطور منطقة عربية ثانية اتسمت بالتزوع إلى الصحراء من القبة الأوروبية بشقي مطاميرها ومن بينها القبة الثقافية . وفي مجال المسرح ظهرت دعوة يوسف امريس للمطالبة بالتحور من قبة المسرح الأوروبي ودعوة الحكيم للأفراح شكل مسرحي عربي يمكن للغرب استعذاله في صوب مواهبهم ومضامينهم فيه كما سيؤدي إلى تفرع من التبادل الثقافي بالمهاجرين كبديل للتفاعل وحيد الاتحاد الذي كان قائما .

### يوسف امريس والسعي نحو مسرح مصري :

يشكل نداء يوسف امريس بالعودة إلى مسرح السامر المصري كنشاط لتطوير مسرح مصري أصيل ردة جوهريّة واعيّة لرغبات الشعبية كقديماً ومسرح الطبيعة الأوروبية كالحاضر لهذه الشعبية . وتتطلب صرخة امريس القوية من أجل بقوله جوهريّة وهي :

ان الفن طائفة السلبية الاجتماعية لا بد لانقاذها من بيئة معينة تتبع شعباً معيناً ولنصبح من أجل ذلك الشعب (١٩٨) .

ولمذا فهو عند اقتباس الطائفة الشعبية . بل يرى ضرورة استنباطها من البيئة المحلية :

لا بد للفن من أرض يابث فيها وإن يكون أوطاً جوهرياً لن سكان هذه الأرض (١٩٩) .

ولمذا فإنه يرى ان المسرح الدائري المعروف هو في الأصل فن الرزوي التابع من الشعوب الأوروبية وموجه لها :

( ان هذا الفن ) أساساً فن أوروبي بحيث إذا عزاه عن أوروبا التي أنتجته لفقد الكثير لهما وقيته . لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب لها في بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسي معين بحيث لا بد أن يتطابق ( الفن ) مع المنتج ( الشعب ) أو الفنان التابع من هذا الشعب (٢٠٠) .

وبناء امريس إلى هذا الفن الذي أصبح واسع الانتشار صار يردد السارح الشعبية الأخرى في كل بلاد العالم إلا في بلاد راسخة التقاليد للمسرحية الخاصة مثل الصين واليابان (٢٠١) . وإن هذا المسرح العالي هو الذي قصص على مسرحنا الخاص بنا والذي كان يجب أن يظهر للرؤية يوماً ما .

وبناء على هذا الفهم للمسرح وللغرض الشعبية للمسرح الغربي فإن امريس يلاحظ علم المحاولات التي مر بها المسرح المصري نحو تطوير المسرح المستوردة حتى يتلاءم مع حاجتنا وطبيعتنا عن طريق الاقتباس والتعريب والتعصير وحتى التأليف قياساً على النمط الغربي ، حيث أنه متفق بأننا :

(١٩٨) امريس - ص ٥٥٨ .

(١٩٩) فخر الصلح - ص ٥٥٥ .

(٢٠٠) فخر الصلح - ص ٥٦١ .

(٢٠١) فخر الصلح - ص ٥٦١ .



مهما خيرا وطورا وبغلا في المسرح الأوروبي فسبقى طبيعته الأوروبية بعيدا عما بعد أوروبا لا تندمج معها ولا تندمج معها<sup>(٢٢٦)</sup>.

ومن هذا المنطلق الراعي بخطورة غربة المسرح المصري عن وجدان وواقع الشعب المصري ، فإن انخس يستمر على تطور المسرح المصري منذ ولادته وحتى الستينات موضعنا ان هذا المسرح ينجح نجحا عظيما ان يتمكن من الاستقلال والمخرج من دائرة الهيمنة الحضارية الغربية . وبين انخس ان ولادة المسرح المصري كانت غير شرعية لما بدأ كتحدي مطلق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن والتاسع عشر . كما يراه بأن الفكر بالمسرح الغربي لم يأت في البداية من خلال الأكاديمي وترجمة النصوص فحسب ، وإنما جاء بشكل التقليد والمصطلحات المسرحية الغربية أيضا<sup>(٢٢٧)</sup> .

ومن مرحلة الستينات يوضح انخس بأن جهده عزيز عبد يوسف وهي ونجيب الريحاني الذين خرجوا ومصر والسهرجات الغربية وأعطوها دما ولحميا مصرها كانت الدور في تلك المسرح الأوروبي وتأثير بياراته المختلفة . أما حركة التأليف في بداية الخمسينيات التي ليزت كتابا على محمود تيمور وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة ، والرحلة التالية لها والتي برز فيها انخس وبصالح حاتم وأبا أياد بطول انخس ، أهدت عن الأكاديمي بشكل اتصال لكتبة عند المعايير الدولية شكلت حلقة جديدة من حلقات الأكاديمي والتأثير بدائرة الهيمنة الخارجية . وجل ما عملت هذه السهرجات أنها وسعت مجال تيمها الضيق فبدأت تخرج من الدائرة الفرنسية . **ويطرح التساؤل أن هذه السهرجات شغبت بوسائل وأليات غير تابعة من التقليد وواقع الشعب المصري**<sup>(٢٢٨)</sup>

وبناء على هذا التقييم لسيرة المسرح المصري القليلة فإن انخس يقدم لنا رؤية جديدة استقلالية لشكل المسرح المصري بالفرادة العودة إلى مسرح السامر الذي عرفه أبناء الريف والحيطة في مصر ثم تطوير هذا الفن الشعبي وإعادة هيكلته ليبرز شكلا مسرحيا مصريا مستطرا<sup>(٢٢٩)</sup> .

تتشكل هذه الدعوة التي أطلقها يوسف انخس تعبرا صادقا عن الروح الطامحة للاستقلال عند المصريين وكل العرب ما بعد ثورة ١٩٥٢ المصرية القومية . وهي ليست نفس الروح التي صادت في عصر زمن القديري اسماعيل يوم ولد المسرح المصري . وعلى الرغم من عدم فاعلية هذه الدعوة على تحقيق الاستقلال الثقافي للمسرح لكتبة تعبر عن وهي وعلى كان يداور في شق نطاق الوطن العربي منذ فترة الاستقلال الأكاديمي للأطوار الغربية المختلفة . لكن هذه الدعوة لا تعني بأي حال من الأحوال رفض المسرح الغربي أو رفض مسرح الطبيعة ، بل إيجاد مسرح مصري مستقل مع الاستمرار في التفاعل مع التيارات الحضارية الغربية . ان هذا الجهد الذي ميز المرحلة التالية في تطور المسرح العربي نتجته بشير إلى أن الوقت لم يحن بعد للمضي عن المسرح الغربي في تلك الفترة ، لكن يبدو أن الانحياز على شكل مسرحي عربي كان

(٢٢٦) نفس المصدر ، ص ٤٢٦ .

(٢٢٧) نفس المصدر ، ص ٤٢٧ .

(٢٢٨) نفس المصدر ، ص ٤٢٨ - ٤٢٩ .

(٢٢٩) نفس المصدر ، ص ٤٣٠ - ٤٣١ .

في ألبانه لعبوا سياسيا أكثر من كونهم لعبوا أفكاريا أو ثقافيا . وهذا يعني أكثر في محاولة لتوفيق الحكميم الفراع طالب مسرحي مستلمة من المحكوفين القديم .

#### توفيق الحكميم وثقافة المسرحي :

لقد أثبت دعوى الحكميم بضرورة إحياء صيغة مسرحية عربية بشوة أكثر حداثة من ثورة يوسف القويس التي انتهت بالفكرية الخاطئة . فالحكيم كاتب مسرحي غزير الإنتاج اتجهل الكثير من المسرح الغربي ولكنه في لحن صناعية في مسرحياته المستعارة . لكنه وهو يعود في دائرة التبعية كان أحيانا يذكر ذاته القادرة وينسب إلى تراثه الثقافي الشرقي في محاولات لمس التمس من طريق التجريب بالشكل التراثي المصري أو لثقافة العربي . فيشير الحكميم أنه استلهم المسرح الغربي في مسرحية ( الزمار ) عام ١٩٣٠ . وحاول إدخال الفنون الشعبية مثل الرقص والغناء التي تدور أحداثها في العراق أو الجزائر أو القبطية في مسرحية ( الصقلية ) عام ١٩٤٦ . كما يذكر أنه لبعض بعض الفلاحين الشعبية المصرية القديمة بأحداث مظاهر الفن المتأخر في مسرحية ( باطريق الشجرة ) عام ١٩٦٦<sup>١١١</sup> . حل أن الحكميم يقدم هذا الألبان بعلم شديد ولزده ووجه يدل على أنه لم يخرج من دائرة المسرح التي شغفه في التراث العربي . وإنه لا يقدم مؤمنا أو متحمسا للثقافة الاستغلائي الذي يصفه بذلك أنه لم يترك في مسرحياته اللاحقة . كما أنه لا يترك فرصة إلا ويؤكد إيمانه بتفوق وتحضر النمط الغربي الذي أتته وقلده .

لا يختلف الحكميم عن القويس في رفضه لشيء المسرح العربي القديم . فمصر هي أن المسرح العربي هو جهد علماني نشأ وترعرع في أحضان المسرح الغربي . فمن صيغة المسرح العربي يقول :

بدأ من النقل والانتهازي عن المسرح الأوروبي وسارت عملية النقل من أوروبا من مرحلة المسرح إلى مرحلة الترجمة والانتهازي إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصلي ( ص ١١ ) .

ويبرز الحكميم هذه التبعية . ويعطيها صفة الشرعية بما يقف مع اتصاله الغربي وثقافته عن منجزاته المسرحية المتوارثة ضمن إطار التبعية . لقد جاء تقليدنا المسرحي في مرحلة التأليف الأصلي متأخرا وثقافتنا بالتقليد . فيخلصن هذا التقديم اعترافا برقي الإحتياج الغربي وأبعده ولواضع تقليد الشرقي ( العربي ) :

وفي هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما نصير إليه هو أن يكون مبلغ أصالتها استواء أصالتها على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي لم علينا . مع قدر من الاقتان الفني يشهد لنا به تجربة ( ص ١١ ) .

إننا نغير من وجهة نظر الحكميم مادام يشهد لنا تجربة وترى الفنان خلال مقابلات الآخرين وتقدمهم . وإننا من هذا أن هذا التقديم يتضمن ثقافة لم عن الهواء والظلمة والقبول بالهزيمة .

(١١) توفيق الحكميم : ثقافة المسرحي ( القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٧٧ ) . ص ١٩ ، ٢٠ . هذه المقالات هي مقتطفات من كتابه المسرحية . وتلك التي رقم الصقلية من التراث ( ) بعد التأليف بالهجرة .

أن الحكميم لا يتردد في أن يشير وينبذ في أنبأ حديثه عن قلبه المقترح بقول التصور للشكل في الدائرة المهيمنة واعتباره أن التسمية لهذا التصور القائم هو دليل على الخطأ والخطأ . بل يجد فيه كل النفع الثقافي للعرب في دائرة الطبيعة :

إن القلب العالي السائد هو حقيقة جهود مترجمة لكافة الشعوب والأحزاب . . . واستخدمنا له فليس استخدما من الشعوب الأرض في نظرية ومثاقها ليس فيه خطا . . بل فيه نفع والتأويل على وجودنا الحي في تطور الخطوة المتحركة ( ص ١٦ ) .

إن ما يصفه الحكميم هنا بالقلب العالي ليس إلا الشكل القوي الذي نشأ برأفة الإفرنج . وكما يشير سابقه يوسف خريس ، فإن القلب صفاً عالياً وبه لا يزيد عن استعمار عراقي يدل على سيطرة الإفرنج . على أن الحكميم وهو يصف هذا النمط للشكل ( القوي ) بعدم اعطائه بأن شعوب الأرض الأخرى تستخدمه بمعنى أنها استوردته كليا استوردت العرب . وربما كان الحكميم لهذا التبرير هو يدافع عن فكرة التسمية وتسمية النفس بتعميم المشكلة وعدم قصرها على العرب . ومن الجدير بالذكر أن تعميم هذا الشكل في أجزاء العالم المختلفة ( وبخاصة الدول الثانية ) ليس إلا دلائل على طغيان الثقافة الغربية وغزوها للثقافات الأخرى الأقل أصالة . ويؤسس الحكميم في هذا المجال أن توحيد الثقافة المحلية بتعميم طرفاتها الغربية لتعمل على تركل الشعوب الأخرى هي إحدى آليات الترويض الثقافي الغربي الذي يطمح في السيطرة على الثقافات الأخرى وفرضها كغيرها وأخلاق شعوبها بشكل جامعي والثقافة الغربية<sup>(١)</sup> . هذا يعني أن الخطوة الخامسة في قول الحكميم بأن استبداد الشكل الغربي ، وإن كان الحكميم يترك أسطورة ما يقول بهذه قضية ، وإن كان لا يدرك ذلك فالحسب أعظم

<http://ArchiveBeta.Sakhrif.com>

إن طرح الحكميم لقلب مسرعي عرب يستلزم قول العرب الأصيلة . لكن البداية ، التي ترجع إلى ما قبل فترة التماس بين دائري الهيمنة والتسمية ، أي ما قبل مرحلة البعث والحركة الفرنسية - تستخدم العرب وغيرهم في حسب مؤسسيهم والكتكروهم فيه هو من البداية النظرية والتطبيقية التراجع لتراجع من التبادل الثقافي غير المتكافئ ، المتلاشي التالية :

(أ) إن القلب المقترح غير عملي حتى عند محاسن الثقافة الطبيعية ومن بينهم الحكميم نفسه الذي لم يصب هو فيه أي مدعون أو فكر عربي<sup>(٢)</sup> .

(ب) أنه لا يصلح للتطبيق في ثقافة البداية المهيمنة لأنه مكون من الخطوة التي وصل إليها المجتمع الصناعي الرأسمالي الغربي إلى نوع من البداية .

(١) انظر مؤلف: عبد الرحمن - البداية الثانية والثالثة في العالم الثالث والعشرين - بيروت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ١٩٨٥ . ص ١٢ - ١٤ - ١٥ .

(٢) من أجل القوة من البحث في قلب الحكميم وعلى خلافه انظر : انجم حنيفة ، به أولئك والذين من قلب مسرعي عربي ١٩٠٠ - ١٩٠٤ . (٣) إنسان ١٩٨٤ . ص ١٠٠ . وفيه شك في الفكر . - هناك ذكر في التاريخ لكافة الحكميم العربي على أساس عدم قدره هذا القلب على سيطرة القلب الغربي الذي يصفه به . حنيفة .

(ج) إن صاحب القالب المقترح لم يطرحة على الساحة العربية كبديل لجل على القالب أو القوالب المستوردة ، بل بقدمه بترقة شديد واستحياء ليركب تدفق مصنفات القوالب الغربية من الدائرة المهيمنة لأن الاعتماد على قالب فقط سيؤدي إلى التعلق عن مسيرة التركيب الحضاري :

على أي بعد ذلك أريد أن أبه بوضوح إلى أنه ليس معنى التشابه بهذا القالب الانصراف عن القالب العالي المعروف وما يسير فيه من المفاعلات والتطورات ، بل على التمييز ، فهي التي جعلت ذلك كائنات أيضا وبلا احتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى لا تفصل عن التركيب الحضاري العام في جميع أقطاره والتطوره ( ص ٢٢ ) .

إن المقتضى للتطور هنا هو التوجه الذي قدم به الحكميم قالبه السرحي ، وهذا القطع والموضوع في التوضعية باستمرار استيراد المصنفات السرحية من الغرب الذي اعتمد به حديثه عن هذا الطرح . فقد بدأ الحكميم حديثه عن قالبه السرحي بالتأكيد على أن (هنا شكل سرحي عربي عسير وإن تخيلته عسير . ومع هذا القطع بعصر الإمكان فإنه مذكور بالترقية القومية الغربية على ما يبدو يستغرق حديثه باستحياء ولزعة :

لكن مهما يكن من أمر فلا ينبغي أن ننسى أن المحادثة ( ص ١٢ ) . ومع ذلك الحكميم بتفوق التصور الغربي للتشكل وبندائية التصور العربي المتطروح فهو واع لعدم القدرة على تقديم النظر العابر ، بل يرغب في الاستقلال ووجهة الشكك الأمل ، لكن غير الدائرة . فمن دائرة البداية

ومن المنعش في عدم تلك الحكميم بطرحه وعدم قدرته على الابتعاد عن التصور الدائري في دائرة الهيمنة الغربية هو اعتماد السرح على شواهد متباينة من التصورات العلمية ضمن تلك الدائرة أيدس بها ويستشهد على كل عنصر اختلاف عن التصور القائم للشكل السرحي في الغرب .

لننظر لقضية غياب الديكور والإكسسوار والإضاءة واللايس في تصوره الذي يطرحة يجد مثلا غربيا لذلك يجعله يؤمن بإمكان تصور مسرح بلا ملحومات التعرض غير المتكامل :

والقد أتبه بالفعل بعض رجال المسرح في أوروبا منذ سنوات إلى ضرورة إبعاد المسرح عن مجالات المنافسة مع السينما العالمية ، فاعادوا يسطرون في عمليات الديكور ويكتفون ببعض الستائر والمدايح الخشبية وبعض المخطوط الرئيسة ( ص ١٥ ) .

كما أنه يعود إلى الثقافة الغربية ليجد مثلا لقضية وجود قالب مسرحي بدائي ، فيقول :

كما أن العودة إلى المراجع البدائية في الفن للاعتراف منها واستلهامها قد أتبه إليها بعض أصحاب المدارس الحديثة في الفن العالي ( ص ١٩ ) .

وفي النهاية يخلص إلى القول بضرورة أن :

قالبه هذا ، مع أن حديثه بدائي ، يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر ( ص ١٩ ) .

### مرحلة الرابع للجمعية والإصرار على الاستقلال :

أبرزت الفترة ما بين نهاية العقد الثاني وعر ستين هذا العقد بظهور وانتشار جماعات مسرحية قوية مثل الحركيين في لبنان والأحباطيين في المغرب وإلى حد ما السرائق في مصر التي تتحدى التراث الرسمي ( الأوروري ) السابق الذي جاء نتيجة التبعية للمسرح الغربي ثم استمر بقلعة الأكفاس والتعريب والتأليف نتيجة لوجه عربي عاطفي . أشار إليه يوسف إدريس وهو السعي لتطوير هذا المسرح الغرب حتى يتلاءم مع المثلوق العربي ويحلج المضمون العربي ويتناول القضايا الاجتماعية والإنسانية العربية .

وفي هذه المرحلة ظهرت الجماعات المسرحية العربية لترفض هذا التوجه وتبحث عن علامة جديدة أصيلة هذه المرة للمسرح عربي . سبغت من الثقافة العربية وإراثها الذي يضرب جثوره في أعماق التاريخ العربي . . وقد عزز هذا جهوده بحثه واسعة في العالم العربي تنقب عن أشكال مسرحية في الثقافة العربية والإسبانية والسلمانية .

ولقد أخذت للاستشهاد على جهوده هذه الجماعات ومنطلقها الفكرية في إطار موضوع هذا البحث جماعة السرائق التي ترفض معطيات المرحلة الفنية والبحث عن الذات العربية السليستين في مصر متعلقة من وهي جديدة أكثر ثورية وتحديا من يوسف إدريس . كما سأحدث عن جماعة **الأحباطيين الثالثة** الصيت في الوطن العربي وذات التأثير الكبير على الجماعات الأخرى .

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrnt.com

### السرائق :

ظهرت في التسعينات جماعة مسرح السرائق التي تضم بين صفوفها صالح سعد وتكامل عبد الفتاح ونيل مرسي وإسماعيل الزناتي ووجيه عصامي وعبد الغني داود وسامي أمين وعادل ندا<sup>(١٢٦)</sup> .

تنبه أفراد هذه الجماعة إلى التكاليف التبعية التي يوزع في إطارها المسرح المصري منذ أن دخل في مصر على يد مطرب صناع . وشرع الجماعة إلى الاستقلال والمخرج من دائرة التبعية بدعوتها إلى استبدال الصيغة التي جاء بها صناع في حشيت الأوروبية والتي هي عبارة عن جنين غير منطور من ( الترميز ) الإغريقي الذي تقاس عليه كل الإنجازات المسرحية للمسرح الأخرى . كما يقول صالح سعد<sup>(١٢٧)</sup> .

وتواصل منظر هذه الجماعة ، صالح سعد ، باستكشاف ورده إن كان من المضم علينا أن نشير بأصبح مراعاة إلى الآخرين ( العظيم ) ونحن نبحث في المدارس أو المذاهب الفنية والفكرية على قيم البداية الحقيقية لتبدأ وتطور كثير من العلوم والفنون الإنسانية وشرع سعد الوصول إلى شكل مسرحي عربي يكون له بعد إنساني دون أن يقع في لعبة الشكل العالي المبروف . ويقرق بين متطعني ( الانساني ) و ( العناني ) فيقول :

(١٢٦) قطر د. جماعة السرائق المسرح في القاهرة عام ١٩٩٥ .

(١٢٧) صالح سعد ، القروية المسرح ، محاولة جديدة للثقافة الدخلى إلى المسرح المصري ، . بحث أرسلة سعد إلى القاسم في القاهرة .



### جامعة الاحتفاليين والانصلاح من المركز الآخر :

تتباين جامعة الاحتفاليين في المغرب القوي واقع مسرحي عرى في الوقت الحاضر وبعدة السبب في ذلك الى عدة أمور :

(أ) تضاعف نشاطها المسرحي على الساحة المغربية وبشكل كثر على الساحة العربية .  
(ب) لها قسم عدة كبيراً من المسرحيين الملمين مثل الطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج وعبد الكريم برشيد . ينظرون تحت لوائها عدة كبير من الفرق المسرحية المغربية .

(ج) تضم الجماعة بين صفوفها عدداً جيداً من الباحثين والفنانين مثل عبد الكريم برشيد وأحمد أنجب السلاوي وعبد الرحمن بن زيدان ويحسون في التراث المغربي والثقافة العربية من أشكال مسرحية أو يمكن مسرحيتها ، كما ينظرون لأبعادها الفكرية والفنية .

(د) اهتمامها على أسس فكرية وفنية وعلمية نظري القول والترتيب لدى العرب من حيث اهتمامها على التراث العربي والشكل الاحتفال الشعبي في إطار الثقافة العربية الحرة من أنظمة الغربية .

وأصل الفكر هذه الطائفة تتألف بسبب موضوعات هي النقطة الأخيرة نظراً لأنها تربط ارتباطاً مباشراً بعلمية استقلال المسرح العربي وبشكل التمثل أنشأ الثقافة العربية من حاضيتها بالعلم والثقافة العربية .  
ينظر الاحتفاليون من حالة الحاضرية هذه الثقافية من التسمية التي تعطيها الثقافة العربية في إطار الحضور غير التثاقلي مع الثقافة الأوروبية الذي تفسر بواسطة أنماط ثقافتها في فكرها الحاشي ، أو كما يقول بيان الاحتفاليين الرابع :

لنا لا نعرف ذاتنا إلا من خلال الآخرين ، فمن ديار الغرب<sup>٥٢</sup> . ونتيجة لهذا الوضع المزدوج للثقافة العربية المعاصرة فإن الاحتفاليين يؤمنون بضرورة أن هذه الثقافة المعاصرة وصلت الى حد من الجمود زالت معه مشلولاً الحركة وحاصرت خالية لما هو ، هي رأي، وحليبي والمغربي وذلك « ( ص ٥٩ ) » ويصرون على أن : التحلل من المركز الآخر ليس بعيد الثقافة العربية وجزءها وحليبيها ( ص ٥٨ ) .

ولذا فإن الاحتفاليين يقدمون المسرح الاحتفالي كتصور بديل للمسرح الأوروبي القائم . يستمد هذا المسرح مادته من مفردات الاحتفال الشعبي ثم يعيد هيكلته أو صياغته هذه المفردات يطعمهم عصري . ويمكن المسرح الاحتفالي من التاريخ للوجدان الشعبي وخطابة المثل الشعبي بطريقة مباشرة تؤمن الى التناغم والتوحد ما بين هذا المسرح والجمهور العربي .

وبذا فإن فكرة هذا المسرح على التواصل مع الجمهور هي نتيجة كون موضوعه بحثاً في عمل ودينية ووطنية الاحتفال الشعبي . ومن المنظر أن يبرز هذا الموضوع ثقافياً شكلاً مستقلاً خاصاً به .

٥٢- وهذا المسرح الاحتفالي ، الذي الرابع . ويتكون كل الثقافي من المسرح الاحتفالي من هذا القبيل ، ويذكر أن العلم الحضري لودين ( ) بعد كل الطائف مثالية .

يقوم الشرح الاحضائي على الابعاد الثلاثة - هنا والآن واذ نحن - وبشكل هذه الابعاد موقفاً فكرياً من الزمن وفعله في التعبير . ولذا فإن هذا التوليف من الزمن صانع عن إثراء حركته . وعليه فإن كل حاضر يترك مكانه لحاضر آخر ويستحل بالماضي . ولهذا فإن الشرح الاحضائي يقوم على التجدد الذي لا يتوقف والاكتشاف الذي لا يحرف الحدود ضمن حركة دءوب لا تعرف الحواجز ولا تخضع للتحويلات . فالماضي في هذا الفهم يكون مصيراً ليكياً للمستقبل الذي يجب ان ينتج في نظر الاحضائيين من تفكيك هذا الماضي وإعادة هيكلته من أجل التهيؤ للمستقبل والإسهام في صناعته<sup>(٣٧)</sup> .

وفي إطار موضوعنا فإننا نشيط ان فلسفة الجماعات المسرحية العربية تتطلب بفعل التوزيعين متضاهين : الأولى طريقة تفيد في الخروج من تلك التبعية للعراق الأخر ، والثانية التحلية لتجهد التدخول مع تلك المركز في الحياة انساني . القوة الأولى تبحث عن الذات التي فقد الاتصال معها متسلطة بتاريخ عريق ومستندة الى تراث ثمين ملون انقسم عنه الابد القرياني الزمن . تبحث هذا التراث الذي هو فعل تلك الذات الثقافية في الآن الدائمة كمنع من شرح مستقل يتدور في تلك الذات المركز . وإذ ما يصح هذا المصروح في المنطق فإنه يسيطن ولائاً جديدة لشرح عربي مستقل . ويمكن هذا لبدء الثقافة العربية من تقديم الجليل المبحوث لشرحهم الجليل ليسر على عطف مواز للشرح الغربي . وفي هذه الحال سيكون ميدان التعلّم بين المسرحين هو الابد الإنساني كذا التعبير المسرحية كاستراتيجية بشرية لمواجهة قوى الصراع حيناً يكون الإنسان ميداناً للتصديدها . فمن مثل هذا التصور نط بعو المسرح العربي المستقل المنفصل عن مركز أيقونة الجليل الانضمام تلياً مع الشرح العربي وغير العربي ضمن فقرة التجربة الإنسانية .

إن نظرة حطمة هذه الشرائح التمثيلية المختلفة تدل على أن التشكيل المسرحي الغربي البت حضوره قائم وبهيمنة السيطرة إيجاباً أو سلباً على فكر دعاة الاستقلال في المسرح العربي . لكن المنصور الإيجابي التشكيل الغربي عند منظري المرحلتين الأولى والثانية ، بينما شكّل المنصور السلبى عند منظري الجماعات المسرحية الحديثة . لقد أجلى المنصور الإيجابي في تعبير منظري المرحلتين الأولى والثانية تصريحا أو تلميحاً عن دلي المسرح الغربي شكلاً ومضموناً واعتراقهم بالإدانة له كشكل للقياس على مواءمته أو اعتداده كمنصور يعبّ منه المؤرخون والقيسون والمعمرون . وموازياً لهذا المنصور التسلط للتمثال الغربي والاعتراف برقي الحضارة التي أوزنته ، حركة إثراء آخر مرير هو التبعية لهذا المثال ولتختلف الواقع الفاعل للمشرف الذي لم يستطع تطوير ادلة تعبير شبيهة له . ولم يقتصر تطور هذا الإثراء على محاور المسرح الشعبي ، بل ظهرت دراسات وثقافات لعمول البحث في الثقافة العربية يجعلها عن الكوابع الحضارية التي عرفت تطور مثل هذا الفن الحضاري . بل لقد قامت عدداً لا يأتس به من المستشرقين ومفكرتي الانتفاخ إلى الطعن بعمور الحضارة العربية الشاملة لأنها لم تنتج هذا الفن للمستطير . وقد دفع ذلك المسرحيين والمثقفين العرب إلى تقليد هذا المثال ومحاولة فرضه على الثقافة العربية بشكلكه الغربي أو بعد إجراء بعض التمثيلات عليه ليتناسب مع الواقع العربي . وقد كان الدافع المستمر وراء محاولات مسرحيي المرحلة الأولى هو العودة على الثقافة العربية ومحاولة الرقي بها عن طريق تقليد هذا المثال

(٣٧) الفكر الرابع - ص ٢٩٠ .

ومن أجل مواءمة مع المنصور من الشرح الاحضائي يقترح ان نعد عبد الحادي . فاضلانيا التمثل الشرح - دراسة في الشرح الاحضائي - بغداد : مكتبة الشؤون الثقافية والنشر - ١٩٨٥ - ٢ - ويدا الفكر من وجهة - حدود التفكير والتفكير في الشرح الاحضائي والفكر الجديد - ط ١٩٨٥ - ٢



بعد استيعابه وخضه إلى مفردات هذه الثقافة . على أن مسرحي المرحلة التالية ( النورس والحكيم ) تقدموا على مسرحي المرحلة الأولى بقرائهم النكوص إلى جذور الثقافة العربية النقية ، أي ما قبل فترة التماس مع الثقافة الغربية ، من أجل إيجاد شكل جديد للشكل الغربي مع الاحتفاظ بنسق البناء الغربي إلى الشرق العربي . وهذه الطريقة متضمنة الثقافة العربية للاستقلال أولاً ، وولاء هذا الفن التراثي والذي به يستقدم حلقاً ثانياً . لكنها لم يرفض الشكل الغربي وبقي اعتراضها الفني والعصري بل في الشكل الغربي قائماً . ويبرز باللاسلطة هذا أن الحكيم هو الوحيد من بين المسرحيين العرب الذي عطر به إبداع قلبه لم يستعصم العرب وبطلة المخططات لعب مفكرهم وإيديولوجهم فيه . لكن لونه الضعيف لم يسمح حتى باستقبال تصويره بشكل جدي ، كما أنه أبهى فكرته بدعواته الصريحة للاستمرار في استعمال الشكل الغربي لأن الاستمرار في لعب من المعين الغربي يعني التحضر ومواكبة الحضارة العالمية . أو هكذا يتصور الحكيم . تعربت الأمور بعض الشيء في نهاية السبعينات والثمانينات فلم يخب تسلط الشكل الغربي والثقافة الغربية عن يال المطربين لكن هذا المصير للسلط كان سلباً يعني أنه لم يذب عن يال منظري الجماعات المسرحية المعاصرة لكنهم تعمداً المروج عليه ومطروبا مفرداته في تصوراتهم للمسرح العربي المستقل . ولذا فلا ناصح سحب اعتراف بتقدم وعملية المسرح الغربي لكنها تلعب مغارة وأمية له . ولذا فإن الجماعات المسرحية طوورت وطورت فكرة العودة إلى التراث والاحتفال الشعبي وإعادة ترتيب مفردات القرون الشعبية الغربية الصافي غير المشوب بالثقافات الثقافية الغربية ، إذ تشكل الثقافة العربية غير الترتيب حليماً أميناً للمسرحيين الاستغاليين والرافضين للغزو الثقافي الغربي أو الشاغل الأوروبي وحيد الآلهة

إن المحاولات الواعية للاستقلال بإنشاء من محاولة يوسف النورس مرورا بالحكيم ثم بالجماعات العربية المعاصرة هي تصورات تحتاج إلى التفحص بالمعاصرة المكتفة عبر الساحة العربية بالكلية فإن نجحت - أي من هذه التصورات - فإنها ستكون بمثابة ولادة حقيقية لمسرح عربي سيقط الفول عند أبناء هذه الأمة التي حلتها حالت من الغزو الثقافي الذي رافق أو تلا الغزو السياسي والعسكري والاقتصادي الغربي . على أني أدرك هنا بأن التبعة في المسرح ليست إلا إحدى مظاهر التبعة الشاملة التي ما زالت تعاني منها منطقتنا منذ ذلك القرن العسكري والسياسي إليها في بداية القرن الماضي . ولذا فلا نستطيع لحصيل المسرح مسؤولية التحرير والانفلات بتفرد من آليات الغزو الغربي الحضارة التي تتدخل بتنام مضطرة في حياتنا السياسية والاقتصادية والإعلامية والثقافية والفكرية والاجتماعية . ولذا فلا بد من التكثف بين كل فعاليات ولوجوه الحضارة العربية ومن بينها كل مفردات الثقافة لمواجهة القضية الغربية على منطقتنا في إطار استراتيجية استقلالية شاملة تقوم على بلورة الذات المركزية للحضارة العربية ثم التفاعل مع غيرها على أسس التكافؤ والاحترام من أجل غير البشرية . ولا بد لذلك من إقامة إجراءات عملية على كل المستويات لتتبع نشاطات حاشية الحياة العربية الناجمة عن تجميلها لمراكز خارج ذاتها .

لقد ظلت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي مرتبطة بالتراث في أبحاث كثير من الباحثين العرب ، بالرغم من أن طرح هذه الإشكالية لم يخلت من كثير من الزلل ، لأنه طرح كان ينطلق من ثنائية متعكدة هي ثنائية الأصالة والمعاصرة . فالأصيل لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً ، ولا يمكنه أن يتصور ، منفصلاً عن المعاصرة ، إذ لا وجود لها داخل بنية واحدة يمكن أن نطلق عليها اسم أصالة المعاصرة .

ويؤكد الدكتور حسن حنفي هذا الترابط البياني بين الأصالة والمعاصرة بقوله : « التماهي الأصالة والمعاصرة واحدة داخلية عضوية بينهما ، بحيث تتحقق واحدة لشخصية في حياة الفرد والمجتمعات » (١٩) .

فالأصالة هي الرؤى المعاصرة للتراث ، لأنها حين تتعامل مع التراث ، لا تتعامل معه كعلاقة عام لتسي إلى الماضي الخلق التوتري والظلم ، وإنما تتعامل معه كمواقف والتمرد المستنير ، السليم في تطوير التاريخ والتغير . ويعد هذا الانسجام الخلق من البنيات التراثية التي عرضت ووجدتها انطلاقاً من جدلية الفكر والتغير . وكل تراث لا يؤكد إستمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر أصلاً ... لأنّ الارتباط والى بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية عضوية ، تجعل الماضي متمكناً من الحاضر ومؤثراً في المستقبل ، ويجعل بالملك حركة التاريخ حركة كلية لا تميزاً ... (٢٠) .

فالأصالة إذن لا تلعب في مقابل المعاصرة ، كما يضعها بعض الباحثين ، إذ لا تعارض بينهما - عذري فزاد وتكريرا أن للأصالة معنى آخر غير المعنى الزمني ، فذلك هو معنى الصدف مع النفس ، وهو معنى لا يعارض

## توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي

مصطفى رمضان

وجندل المغرب

(١٩) حنفي ، المصطفى العربي ، ص ٢١ الطبعة العدد ٢٩ جوان ١٩٨٨ ص ٩ ص ٢٢٢ .

(٢٠) يمكن الاستغناء به جزء من أراء في التوضيح في الكلمة المعاصرة التي أكتسبت معنية التي هو من المسرح الحديث الذي فهمه بالغة بالقرب في شهر مارس ١٩٧٤ ، انظر مجلة الفنون المغربية ، العدد ٦ و ٧ سنة ١ ، ص ٦٠ و ٦٢ .

(٢١) جندل ، المغرب ، ص ١٩٩٩ في حركة الفنون ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ص ٩٦ ، ٩٧ .

الحاضرة... ويخلص التولي التفاضل بأن الأصالة ترتبط بالعودة إلى مصادر الإسلام، حيث الصفاء والبقاء، لأن رأي يفرق المراحل التاريخية ويبنى صفة الاستمرار في الحركة التاريخية، لأن أصحاب هذا الرأي يفترون على حضور متعلقة ليعيدوا إلى مصادر الإسلام، والأصالة، في نظره، تنمي امتداد المجدد، مقام كل الطوائف عنها يبنى عنها صفة الأصالة<sup>(٣١)</sup>.

والخليفة أن إشكالية تأسيس السرح العربي جامد مرتبطة بمجموعة من التعديلات، تتمثل في هيئة الله الاستعماري، تم السلطة العشائرية، والعصر، الأشخاص بالصف أمام التقدم العربي.

والاعتماد بالتراث، كما يؤكد الجابري، له أكثر من علاقة بالترسيم المستمرة التي تأتي بها العرب منذ حلة تاليفون على مصر، وأول هذه حيزان ١٩٦٧ كانت أعظم الصدمات التي ولدت كيان الإنسان العربي، ولا أدنى على تلك من أن أهم الدراسات حول التراث قد ظهرت بعد الحقبة مباشرة، نحو: دراسات طيب تزيي، وإفان الشكري، وزكي نجيب محمود، وأدونيس، وعبدالله العروي، وعبدالكريم الخطيب، وعبد الله الجابري، وحسين مروة، ويوسف الحلال، وحسن حفي، وعبد حمادة... وغيرها من الدراسات التي دعت إلى ضرورة الاعتماد بالتراث من أجل تأسيس الفكر العربي.

ولقد نطق رواد السرح العربي منذ البداية إلى قربا الشكل المبرهن العربي، كما عتقوا أن الاستمرار يعني إلى فرض ثقافة لطعن كل ثقافة وتربية، تلك جازوا إلى البحث عن هويتهم وأصلهم، وتلك التراث هو المصدر المفضل الذي وجدوا فيه ضالهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تراثها، ولأنه تراث، فلم يدا وهو مكانة التي تمنحها من وراء العصور، وأن الموعظة الضمنية إلى قصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف، ينبغي أن تكون طريقة لتدعيم والاستناد في المستقبل بطرح منظورة عنه مستلهمة رؤاه، مستمدة حوافرها من كثير من حقائقه، مطابقة إلى حقائق عصرنا<sup>(٣٢)</sup>.

من هنا، كان الاتجاه ماديون التفاضل إلى مصادر تراثية شعبية وتاريخية يمثل نوعاً من التحدي للمسرح العربي بصيغته الأرستقراطية، لأن هذا الفرع من المسرح ماضوا ولا وجه من توجه المستعمر للخطوة، كما أن الاتجاه إلى التاريخ لاستنباط بطولاته وأفعاله يعكس نوعاً من التوجه الضمنية، ذلك أن المدح السرحي كان يلبس إلى إحياء هذه الأبطال والبطولات لاستنباطهم القسم وبث الحياة، خصوصاً وأن المستعمر كان يفرض رواية مشددة على الفكر، لذلك كان التمسك إلى التراث وأبعده فضائية، خاصة إذا علمنا أن كثيراً من هؤلاء المبدعين قد لعبوا لأموراً أساسية، وخاصة في اجتماعية - مهمة، كما هو الشأن بالنسبة لمصطفى كامل، صاحب مسرحية:، فتح الأندلس، التي ألّفها سنة ١٨٩٣، وقبله لعب أبو خليل القباني، دوراً اجتماعياً حيوياً خطيراً في سوريا، حتى اكتسب مسرحه شعبية كبيرة اضطرت السلطة العثمانية إلى تقيده من دمشق مع فرقة، وأول القبع الذي كانت تحرقه السلطة العثمانية إلى جانب الاستعمار، كان من الأسباب المهمة - أيضاً، التي كانت وراء بطون المسرحيين إلى التراث، كمواقب وطني أو قومي.

(٣١) علاقة بالاعتماد بالاعتماد - العدد ١٠، ج ١، ص ٣١، ص ٣٢.

(٣٢) محمد الشمراني، التراث منطقة المستعمر، القاهرة، ج ١، ص ١٣، ص ١٤، ص ١٥.

وأعل نظراً سريعة إلى المسرحيات التي قدمت في تلك الرحلة التي مدى نهالت المبدعون على التراث<sup>(١٤٦)</sup> . ومن هذه المسرحيات تجد :

• أم الحسن الطفل • هارون التفاضل ١٩٨٨ • وه هارون الرشيد مع حاتم بن أيوب وقوت القلوب •  
• ه هارون الرشيد مع أسس المجلس • وه مهمليل سيد ربيعة • وه خنزة العيسى • وه كسرى أنوشروان •  
ثم • حمز القيس • وهي كلها مسرحيات لأحد أي خليل القباني • وهي بدون تاريخ • غير أنها كتبت على الأرجح ما  
بين ١٩٦٥ و ١٩٧٨ • ثم مسرحية • المروعة والوفاء • خليل البازعي • وه كبلونرا • لأسكندر فرح • وه المعتضد بن  
عبدك • لأبراهيم حمزي ١٩٩٢ • وه على بك الكبير • لأحمد شوقي ١٩٩٣ • وه أمكار الجحيم في التاريخ القديم •  
لشاذو مرعي ١٩٩٧ • وه آدم وحواء • للتخوري فيلسون ١٩٠٣ • وه عواد لثلك • لبطرس البستاني ١٩٠٦ •  
وه الرشيد والرامكة • للأب بطران اليسوعي ١٩١٠ • وه حرب السوسر • لعمد عبدالمطلب وعمد عبدالمطلي  
مرعي ١٩١١ • ثم • صلاح الدين • وه مملكة أورشلين • لفرح بطران ١٩١٤ .

إن هذه المسرحيات قد تعاملت مع التراث كمادة تاريخية جامدة ولم تستطع أن تجعل منه مادة حيوة حتى تلك  
مشروعية المعاصرة • لهذا تجد أغلبها يسم بالتراث في التعامل مع الأحداث والخصائص التاريخية • كما أن هناك  
سطحية في الطرح • إذ يصبح التراث عناء لا • فهد يختلف والمعلومات بردها وبأسلوب ممتق لا يتفر من إحصاءات  
لقوية تستهدف بت الحساسات والتراث العراقة .

http://Archivebeta.Sakhril.com

وهذا الموقف من التراث موقف سكوني • لأنه • كما يقول عبدالمطلب العروي • دعوة إلى الحياة في الماضي • وهي  
دعوة جامدة • لذا يترج ضرورة التسليم بالفكر التاريخي العربي للحد من عصر النهضة إلى الثورة الصناعية للتخلص  
من النظرة السلبية إلى التراث<sup>(١٤٧)</sup> . ومواقف العروي من التراث • كما يبدو • موقف إستراتيجي • لأنه يعتبر شيئاً  
محصوراً محظوظاً وغير مطور • وفي مقابل ذلك • نجد محمد عبد الجباري يدعو إلى التعامل مع التراث كموقف وليس  
كمادة فقط • "عوي أن فزاعة العرب لتراثهم تنطلق من إشكالية • فليس المطلب على الساحة •" • أنهم ينظرون  
إلى الحاضر من خلال الماضي • ويعيرون المستقبل • لذلك • يؤكد بأن اعتبار التاريخ أحداثاً غير حركية مماثلة لا  
تاريخية • كما أن التعامل مع التراث من خلال الزبدان أمر يستلهم في الظروف السلبية الثقافية للتراث • بحيث  
تستمد منه الحلول الجاهزة لشاكل الحاضر والمستقبل • ويرى الجباري أن الاهتمام الكلي على العرب أيضاً يعتبر طرحة  
غير تاريخي • لأنه يعتمد • هو الآخر • على الجاهل من الحلول • من هنا • يؤكد بأن الخطوة الأولى التي ينبغي أن تتوكل  
عند العرب في تعاملهم مع تراثهم هي نقد العقل العربي • أي لابد من خلق فليمة إستيمولوجية مع بنة العقل العربي  
في عصر الانحطاط • الذي كان يعتمد على الفهم التراثي للتراث • فالحق إذن • في نظره • أن تحتوي التراث بدلاً من

(١٤٦) مقارنات قديمة من الطبعة في هذا المصنف • يمكن العودة إلى كتاب المقارن محمد يوسف نجيب • المقارنات في الطب العربي القديم • دار الكتاب العربي • بيروت • ١٩٧٧ •

(١٤٧) مقال بعنوان • التراث بين القوية والاعتماد • لوليامات عربية • ج ١ • ص ١٠٠ • ١٩٩٩ •

(١٤٨) نقول والمقارنات • دار الكتاب العربي • بيروت • ص ١٠٠ •



والمشارة وعدم التنسيق الخارجي للحوادث ، والتركيز على الوقائع الشخصية كما وقعت فعلا ، دون تحويلها لتصبح فاعلة في الواقع .

ولقد طغى من المسرح التراثي حتى أصبح الطابع المميز للمسرح العربي في فترة النهضة العربية ، بل ومزال المسرح التراثي هو الذي يطبع الساحة المسرحية العربية . فها عدة المسرحيات العربية التراثية التي قدمت في آخر تطامير مسرحية عربية منذ كتابة هذه السطور . وهي تطامير المسرح العربي النضال الذي فهم بالرمز<sup>١٩١١</sup> . منجد أن أغلب - إن لم نقل كل - المسرحيات كان تراثيا ، إذ قدمت الفرقة الفلسطينية مسرحية « ثورة الزنج » للشاعر معين بسيسو ، وهي مسرحية تراثية تتناول تطامير الصراع العربي الإسرائيلي من خلال ثورة الزنج ، كما قدمت الفرقة القلبية مسرحية « بظيرة قتل عشرة » لعبدالله الوصيري ، هذه المسرحية التي تسعى إلى تسوية الواقع العربي من خلال شخصية نور السادات ومعالجتها سياسيا ، وبعد ذلك قدم الطيب الطنج ، مسرحية « قاضي الخلفه » التي تتحدث فيها إلى شكل تراثي ، وهو الحلقة ، ليحالج تطامير اجتماعية واقعية . لم تقدم الفرقة الأردنية مسرحية « فرقة مسرحية وجدت مسرحاً فمسرحت - جعلت » . . . وهي مسرحية حاولت أن تستفيد من التراث الأنثوي من خلال شكل تراثي احتفالي . أما الفرقة العراقية قدمت مسرحية « النسي » وهي عبارة عن سرد ذاتي تراثي لشخصية الشاعر العربي القديم . أما فرقة الإمارات العربية ، قدمت **مسرحية تراثية هي « أسامة أبي الفضل »** ، وهي عبارة عن تركيبة مسرحي لمسرحيات تراثية تتناول قضية البطولة في ارتباطها بالقدس ، مع وضع طبقة بين واقع هذا الأمر أيام صلاح الدين وواقع اليوم . ونفس الفكر « تراثيا » جعلها في مسرحية « ملك العرب لظفر الجرفرية » ، إذ تتناول قضية الواقع العربي وفروقه من خلال العودة إلى التراث ، وذلك وأحمد حيدر قريش ، الذي كَوَّن ملكه في القدس ، حتى يرى حال إلى العرب في العصر الراهن . وانتهى المهرجان مسرحية تراثية هي مسرحية « كتاب الامتاع والخيانة » للطيب الصديقي . وهي معالجة تراثية لأفكار أبي حيان التوحيدي . وقد كانت العبيدة التي قدمت بها المسرحية تراثيا أيضا ، حيث اعتمد الصديقي على الألفاظ الشعبية والحلقات والمبتكر التراثي ، كما فعله في مسرحياته التراثية . وهكذا فقد بدأ المهرجان تراثيا وانتهى تراثيا .

والخلاصة أن ، حتى العروض المسرحية التي قدمت على هامش هذا المهرجان ، كانت تراثية ، نحو : مسرحية « جحا في الرعي » ، فرقة المسرح البلدي بالدار البيضاء . وكان مقروء أن تقدم أيضا مسرحية : « امرأة قميص وزغاريد » فرقة المسرح العداني بوجدة ، وهي مسرحية اعتمدت في أحداثها وتطورها على التراث ، إلا أن الفرقة لم تعبر المهرجان ! .

أما فيما يخص المغرب ، بعلة عامة ، فإن اتصال المسرح في شكله الغربي قد بدأ تراثيا ، حيث قدمت فرقة محمد عزيز الدين ، لما زارت المغرب ، مسرحية « صلاح الدين الأيوبي » سنة ١٩٦٢ ، وتلقا مسرحيات تراثية أخرى كانت تركز على الجانب الأخلاقي والوطني من أبيل بن القلماسة واستيفاض القدم ، نحو : مسرحية « الرشيد والأبير

١٩١ : مقرون مع ١٩١ في ٢٢ أبريل ، ١٩٥٥ .

١٩٢ : مقرون مع ١٩٢ في ٢٢ أبريل ، ١٩٥٥ . وهناك نسخة أخرى تظهر من خلال عنوانها : « مسرحية - الحلقة القلبية » باب الحق المهر

خاتم ، السبب حداد أيضاً ، و هو المصور الشعبي ، محمد بن الشيخ ، و العباسية تحت الترسيد ، و و أبو  
الأنس ، و و بنون أبو ، أحمد بنون ، ... وغيرها من المسرحيات التي جعلت التراث مرجعاً إنسانياً لطرح  
قضايا وألمة .

أما بالنسبة للهواة ، فإن أهم مهرجان مسرحي - وهو المهرجان الوطني والعشرون - قد كان هو الآخر حقلًا  
بالسرحيات التراثية ، إذ قدمت ست مسرحيات كلها تراثية . فجمعية العمل المشترك ، بدلا ، قدمت مسرحية « خمس  
ليالي في حضرة الخيال » . وهي مسرحية تراثية احتفالية ، تتناول حياة شاعر الطغون الجليلي حيدر . وكان من  
الطبيعي أن يقدم عبد المجيد قيس - مؤلف و مخرج المسرحية - ابتداء هذا في طابع احتفالي ، لأنه ، من ناحية ، عضو  
من أعضاء جماعة المسرح الاحتفالي ، ومن ناحية أخرى ، فإن المسرحية كلها مخصصة لأشهر الطغون التي قدمها الجليلي  
حيدر . وبعد ذلك ، قدمت فرقة كليات البغداد مسرحية « البحث عن شهرزاد » ، مؤلفها : السكيتي الصغير ، وهي كما  
يظهر من عنوانها : مسرحية تراثية أيضا ، تحولت مائة الواقعة من خلال ثلاث ألف ليلة وليلة . والجدير بالذكر أن  
المؤلف ينتمي إلى جماعة المسرح الثالث ، وهو مسرح يعمل التراث من الأول في إنتاجه . بالمواقع . أما مسرحية  
« السوك » التي قدمتها جمعية العمل المشترك بالجديدة ، فمسرحية احتفالية اعتمدت على القبول الاحتفالية كالألعاب  
الجهولية وقبول السوك . وهي تجربة جادة ، أشرف عليها المدح المسرحي الاحتفالي : عبد الكريم رشيد . وقدمت  
الفرقة بدلة مسرحية « الزيل » ، ليوسف مسكين ، وهي مسرحية تعالج قضية الصراع في جنوب لبنان ، ولكن المخرج  
أحمد بلهسي قد وظف الأبراج الاحتفالية ، فأكبر فرقة تراثية أيضا ، فأكبر فرقة تراثية أيضا ، فأكبر فرقة تراثية أيضا ، فأكبر  
فراقة تراثية الاحتفالي . أما فرقة تراثية التي تراكش ، فقدمت مسرحية « الفداح » ، يوسف العلي ، وهي مسرحية  
تستلقت من حكاية شعبية تراثية متداولة . وقد التفتت الفرقة في إصرارها إلى التفتت الشعبية لتستلقت الشعبية كما  
يتلقى النص . وأخيراً ، قدمت فرقة المسرح الطلابي بوجدة « السبع في بغداد » ، وهي مسرحية تراثية اعتمدت على  
فن المقلدة والمدح ، وحاولت أن تجعل من التاريخ العباسي خلفيتها المرجعية ليربط بين صراع الأمين والمأمون ، وبين  
تناقضات المجتمع العربي الراهن . وبهذا ، كان المهرجان تراثياً كله .

والجدير بالذكر أنه قدم عرض مسرحي على هامش المهرجان فكانت تراثية أيضا . والعرض هو « أمرو القيس في  
باريز » . من تأليف عبد الكريم رشيد ، وإخراج صوفي عوي محمد . والمسرحية احتفالية ، تعالج واقع المهاجرين  
العرب في علاقته بالمواقع العربية الداخلية . وذلك من خلال طرح احتفالي فني ، يعتمد على التراث العربي ليحصل من  
الشخصية العربية . القيس الشخصية معاصرة ، تكشف تناقضات الواقع المعاصر العربي المعاصر .

من هنا إننا ، يبدو أن بداية المسرح العربي كانت تراثية ، وما زال التراث يعتبر الحقلية المرجعية الأساسية  
ليدعمه الدواوين ، حتى قال بعض النقاد بأن الجور إلى التراث إنما هو نوع من القروب السياسي نتيجة التضام  
المشجاعة في طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر .

ونحن إذ نورد هذا الرأي ، لا ننفي الأسباب السياسية التي كانت وراء التجديد المدح الدرامي إلى التراث ، مادام  
إنه فيه الرمز التاريخي الذي يعتبر حله قضائيه ، هذه القضايا التي لا تسبح الرقابة بطرحها . ولكن بالرغم من ذلك ،

فيان الميمى، إلى التراث كان يخلق بعداً جمالياً خاصاً ، فلك أن نوظف شخصاً أو أحداث التراث لنخلق بتخليق حالية خاصة في الأداء المسرحي ، لأن هذا التوظيف أدق خلق نوعاً من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا ، وبالطبع ، فإن المبدع المسرحي كان يدرك أن مهمته لا تكمن في إيصال المعارف فقط ، بل تكمن أيضاً في تحقيق نوع من التأثير الجمالية . لذلك كان يتعد عن تناول تلك القضايا تناولاً مباشراً ، فالتجأ إلى الرمز والأسطورة والأحداث التاريخية وغيره من الوسائل التي تخلق هذه الجمالية .

ويؤكد محمد مسكين أنه ، إلى جانب هذه الخلفيات التي كانت وراء الخطاب التراثي في المسرح العربي ، نجد البعد الأطلولوجي الوجودي الذي يستل في محاولة الميمى إلى التراث من أجل تحقيق الذات ، نتيجة للاحساس بالهزيمة أمام جيروت التقدم الاستعماري الغربي . لذلك كان التراث بشكل الوثيقة التي تعي الإنسان العربي من هذا الغزو الغربي ، وبالتالي ، لمخلق له الهوية المفقودة . بل إن البعد الأطلولوجي يستل في مدى محاولة البحث عن صيغ مسرحية قوية أصيلة في هذا التراث ، تكون بديلاً للهوية الغربية . يقول محمد مسكين : « والمقصود بالضرورة الأطلولوجية هو أن هذا الارتباط بين المسرح والتراث لم يكن يستهدف منه الحصول على قيم جمالية أو مسرحية أو أدبية بوجهة ، رغم حضور كل هذه العناصر كخلفيات هذا الارتباط ، بل إن هذا الارتباط طرح كبرنامج ضروري وحاسم يرتبط بوجوه المسرح العربي ذاته . هذا المسرح الذي واجبه الاستعمار والاحتلال ، الصعب ، أن تكون له ألتكون ١١ مبدأ وجود المسرح العربي والبطونيات مع التراث ، حيث كان هذا الدخول الأطلولوجي الضرورية تحقيق للهوية هذا المسرح » (١٢٧) .

تفاعل المسرح العربي مع التراث إذن ، في نظر محمد مسكين ، قد جاء نتيجة خلاف التشكيك المختلفة التي أصيبت عليه ، إلى جانب التهميش والغربة التي خلقت الصيغ الشعبية الاحتفالية من لدن الفكر الاستعماري ، لأنها تعكس الذائقة التراثية والملك بعداً جمالياً شعبياً خاصاً على مستوى التواصل مع الثقافات الشعبية العربية . وبهذا ، انعكست الآراء حول وجود أو عدم وجود تراث مسرحي عند العرب . وأغلب الدراسات تؤكد أن الأتة العربية لم تعرف الفن المسرحي إلا في منتصف القرن الماضي . وبالعقب حينها تقدم طارون الشافعي ، مسرحية « البخل والكلير » سنة ١٨٤٨ (١٢٧) ، بل وكتيا يقول توفيق الحكيم : « فقد تردد الأدب العربي في قبول هذا اللون الغريب عليه ، فتركه رصاً خارج جدرانه ، يسمح بأمر من أقوال المفكره دون أن يخلق بالأنطوانات اليه أو الخوض فيه » (١٢٨) .

ولقد استعرض محمد عزوز ، الآراء التي تعرضت لسر غياب المسرح عن الثقافة العربية ، وحاول مناقشتها ليؤكد بدوره : أن سر ذلك الغياب يرجع بالدرجة الأولى إلى اعتماد الفعراء في المخطوطة العربية الإسلامية . والفعراء منه أربعة أنواع :

« صراع صمودي ، ويشتمل في مواجهة الخربة البشرية للأزمات الالهية .

(١٢٧) من أصل مسرح لغوي ، التراث ( القزويني ) ج ١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣ ، ص ١٤٠ .

(١٢٨) مكرز حلا من أصل ص ١٤٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٧١ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٧٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٨١ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٨٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٩١ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٩٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٠٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١١١ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١١٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٢٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٣٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٤٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٥٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٦٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٧٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٨٩ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٠ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩١ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٢ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٣ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٤ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٥ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٦ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٧ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٨ ، ص ١٤٠ ، ج ١٩٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٠٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢١٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٢٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٣٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٤٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٥٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٦٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٧٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٨٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩١ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٢٩٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٠٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣١٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٢٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٣٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٤٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٥٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٦٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٧٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٨٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩١ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٣٩٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٠٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤١٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٢٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٣٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٤٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٥٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٦٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٧٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٨٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩١ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٤٩٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٠٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥١٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٢٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٣٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٤٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٥٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٦٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٧٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٨٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩١ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٥٩٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠١ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٠٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١١ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٦١٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢١ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٨ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٢٩ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣٠ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣١ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣٢ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣٣ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣٤ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣٥ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣٦ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣٧ ، ص ١٤٠ ، ج ٦٣٨



- ١٤٠ - صراع لغوي ، ويشتمل في صراع البطل مع القوى الاجتماعية .
- ١٤١ - صراع ديناميكي ، ويشتمل في مراجعة العنصرية البشرية للفكر .
- ١٤٢ - صراع دانيال ، وهو صراع الفرد مع نفسه ، أي هو الشعور بالوجود بشكل عدائي .<sup>(١٤١)</sup>

ويعد ذلك ، إذ أنه بعيد عزيمة بأن الإسلام حال دون وجود المسرح كما نعرفه عند اليونان . ولكن رغم كل هذا فهناك استثناء لهذا العيب ، يشتمل صفة خاصة في النصاري الشعبية . يقول هذا الباحث : « به الاستثناء الوحيد للقاعدة القياسية المسرحي هذا ، هو النصاري المسيحية ... التي أعطت الإسلام ، إحصاراً من القرن السابع ، الشكل الدرامي الوحيد الذي يعرفه »<sup>(١٤٢)</sup> .

أما عز الدين اسماعيل ، فيرى أن العرب لم يعرفوا الفكر الموضوعي الذي هو أساس التشكيل الدرامي . فليؤلف المسرحي في نظره إتيان بالانوار الفلسفي للمعنى . ويترجم من أن المعركة العرب عرفوا الحزن والقسوة ، فقامم حروبا عبدا بشكل عدائي ، ولم يتجاوزوا ذلك إلى الانوار الفلسفي<sup>(١٤٣)</sup> .

والحقيقة أن هذه الآراء وغيرها ما لا يسمح لجمال لاستيعابها . قد الطلقت في تفسير هذا العيب من موقع الباحثين الغربيين والمستشرقين على الخصوص ، إذ أنهم ينظرون إلى المسرح من زاوية واحدة فقط ، هي زاوية الصيغة القوية الأرسطية حتى تتكامل ما حدث في تطور ثقافة ما يسمى بـ « المسرح » حيث تكمل إيمان وإكتمل مكان ، وحتى تتكامل الجنس الأمي إنتاج ثابت وبها لا تخضع للارتباط وأصل التوثيق

<http://Archevebeta.Sakhrif.com>

لأنه كان العرب لم يعرفوا الفن الدرامي بهذا الأرسطي ، فإن هذا لا يمنع من أن يدرسوه بشكل آخر ، ما دام هذا الفن إنتاجاً إنسانياً وليس خاصاً بالأفريق أو بالعرب فقط<sup>(١٤٤)</sup> . فقد تحدث كثير من الدارسين عن وجود الشكل من المسرح الأندلسي - عند العربيين واليهوديين وفي إيطاليا وجنوب أفريقيا ، لا تلام التشكيل المسرحي الأرسطي . بل إن الغربيين أنفسهم أصبحوا يشكون في إنسانية هذا الشكل ، وصاروا يتفقون بالموافاة إلى المسرح الشرقي الذي يتناقص كلياً مع المسرح الغربي الأرسطي . ومن هذا المنطلق أيضاً ، وجدت كثير من الدارسين في كونهم على وجود مسرح عربي قبل ثورة مارون النقاش ، وينظرون في ذلك من الأدبيات المسرحية الاحتفالية الشعبية ، كما نجد ذلك عند الدكتور علي الزامي<sup>(١٤٥)</sup> حيث يذكر صراحة بأنه « يمكن القول - بكثير من التوفيق - بأن العرب والمسلمون الإسلامية عامة قد عرفوا أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لثروتي طريقة قبل منتصف القرن التاسع عشر »<sup>(١٤٦)</sup> . وهذه

(١٤١) « العرب واليونان والفكر » : الأستاذ والمدرس - أرحم - ، بانظر المصادر : كتاب العقول ، ج ١ ص ١٥٢ إلى ١٥٣ .

(١٤٢) « الفن الرابع » : ص ١٢ ، ولكن من أجله العبد . « الفن الرابع في الأدب العربي من خلال قصص ، وأفكار ، ج ١ ، ص ١٥٢ : « كتاب العقول » - فرط ، ص ١٥١ .

(١٤٣) « ثقافة الإنسان في الأدب العربي المعاصر » : د. محمد حسن - ص ١٥٠ .

(١٤٤) « نظريات الفكر من أجله » : د. محمد الزامي في هذا الصدد ، في كتابه « الثقافة والفكر » : ص ١٥٢ : « كتاب العقول » .

(١٤٥) في كتابه « الثقافة في الأدب العربي المعاصر » : د. محمد الزامي ، ص ١٥٢ .

(١٤٦) « المسرح في الوطن العربي » : د. محمد حسن - ص ١٥٠ .

الحقيقة يؤكدها أيضا كثير من الدارسين في نوع من الحماسة كما يؤكدها دارسون آخرون في معرض حبيبهم عن الأدب العربي بصفة عامة<sup>١٥٩</sup>.

ولقد حاول كثير من الدارسين والقيدين المسرحيين أن يجيبوا على هذه التساؤلات حول وجود المسرح العربي أو عدمه من خلال إبداعات تطبيقية ، كما فعل الطيب الصديقي في التمسك إلى التراث ليستمد منه الصيغ الشعبية نحو الحلقة والمقامات وسفطان الطلبة والمعمون وكتب التاريخ وغيرها . . . يقول الصديقي في هذا الصدد : « وما أن هناك في الشرق والغرب من يقول : ليس لدى العرب مسرح ، في حين أنه كان لدى العرب مسرح دائما ، وإن لم يكن لديهم رجالات مسرحيون . والمقامات بالنسبة إلى « سواد للبهائي أو للحريري » كلها مسرحيات . . . أشكال مسرحية مبسطة مائة بالمائة ، وأنا أحتول ما أمكنني داخل هذه الأفعال أن أبعد مرة ثانية أشكالاً جديدة للمسرح العربي لا ارتباط لها بالأشكال المعروفة في الغرب . أنا أقتنع من حيث الأشكال أن عدداً سرحاً عربياً أصيلاً لا يفت يبعث إلى المسرح الأجنبي »<sup>١٦٠</sup>.

وبنحو في استعراضها لبعض تلك الأداء التي حاولت الإجابة عن تلك التساؤلات حول وجوده أو عدم وجوده المسرح العربي ، نسعى لتأكيد حقيقة أساسية : هي أن الجزء **الدارسين** العرب إلى التراث قد كان له ما يبرره فنياً ، ذلك أن هذه العملية إنما تؤكد معهم الحقيقة **لنحو تأصيل صيغة المسرح العربي** ، هذا التأصيل الذي يعطيهم صيغة الحداثة ، إذ لا حداثه حقيقية إلا في الأرواط بالتراث . كما ترى محمد مراد<sup>١٦١</sup>.

فالتراث العربي يشكل حقيقة الثقافة العربية التي تستمر مع وجدان الجماعة ، « تعرض نفسها للخارج على الثقافات المعاصرة ، لأنه يكتسب وبهذه التراث حتى يحدد مولده منه ، ما دام هذا الأخير كما رأينا لا يعمل لحياته بداعية بقدر ما يحدد الدارس من خلال مولده منه .

وعليه ، فإن توليف المذبح المسرحي للتراث يعني توليف معطياته بطريقة فنية إبداعية ورمزية ، معطياتها تتخذ الطابع والسطيل . فالتقاء المسرحي يلجأ إلى التراث ، لا ليمارس حبه نحو ذلك التراث القديم ، ولكن ليعزّز معاناته ويُسلطها على معطيات التراث ، وهذا يندخيط التاريخ ليصل إلى الحاضر عبر أدوات فنية . فهو إذن يتجاوز التصور السكوني للتراث لأنه يأخذ منه ، ويضيف إليه أبعاداً جديدة من خلال رؤيته المعاصرة . وهذا يعني أن المذبح المسرحي الذي يعني دور التراث ومعا تقليداً ، هو الذي يظهر ما في هذا التراث من دلالات إبداعية ، ويكتشف ما فيه من طاقات متغيرة قادرة على التجديد والاستمرار . ولهذا ، قلنا كان التراث وثاب المصنوع في وجدان الإنسان ، لأنه جزء من ذاكرته . فإن الفنان المسرحي يستغل هذه العلاقة لمعالجة الثقافي عبر قنوات بديرتها هو الآخر بكل عفوية ، لأنها

١٥٩) انظر : محمد السال المنجد ، في كتابه : العرب والمسرح ، كتاب الهلال ، ج ١٩٥٢ ، ص ١٥٥٠ ، ويصو : دودي خليفة ، في كتابه : المسرح الحديث ، دار الطليعة ، ص ٥٠ ، ص ٣٠٠ .

١٦٠) أحمد محمد علي : تأصيل المسرح العربي - قضايا عربية وإقليمية ، ج ١٩٧٢ ، ص ٦٠ ، ص ١٥٠ ، ص ١٣٠ .

١٦١) محمد السال المنجد ، ص ٣٠٠ ، في كتابه : العرب والمسرح ، دار الطليعة ، ج ١٩٥٢ ، ص ١٥٥٠ ، ص ١٥٠ .

أيضا جزء من ذاكرته ، ويسعى في ذلك إلى استعادة عناصر تراثية عبر دراسة مكونات المصداق المعاصر حتى تتسع هذه العناصر لاستيعاب ربه في المعاصرة بكل ما فيها من تعقيد وتكثيف لتصل إلى هذا المصداق بحرارة وأصالة.

ولقد تنوعت مصادر التراث بحيث لا يمكن حصرها في جانب واحد من جوانب النشاط الإنساني ، ويترشح هذا التنوع بين ما هو أدبي وفلسفي وعلمي وأسطوري وفولكلوري وصوتي ، وبين ما هو عقل وإنساني ، كما تنوعت معطيات هذا التراث نفسه ما بين أحداث ومواقف وشخصيات وصيغ رمزية وأشكال تواصل متعددة سمعية وبصرية ، غير أن المبدع المسرحي لا يأخذ من هذا التراث إلا ما كان ذا صلاتة بعالمه ، بحيث يربط الماضي بالوضع المعاصر دون أن يبتذل من الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي ، وذلك حتى لا يتسبب التجربة بعداً إنسانياً ، وبالطبع ، فإن هذه المصادر التراثية ليست مصادر واقعية بالضرورة ، إنما قد تكون خرافية أو أسطورية ، ولكن ما يهم المبدع منها هو ذلك البعد الذي يمكن أن توفره له ، غير أن هذا البعد لا يخلق إلا اتجاهات للشعور به ، إذ لا بد من أدوات مساعدة ليعدها السياق الخاص ، لأن الحدث التراثي الواحد يأخذ كل مرة بعداً معيناً حسب الغاية التي يرسنها المبدع ، وحسب السياق الذي يركب فيه .

ولقد أكدنا بأن فقدان المسرحي لبعدها إلى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في القسوة التي تغفل جمالية الاندماج ، ويؤدي في هذا الصدد أن يتم التعامل التي بين الثقافة التراثية كمنهج تاريخي للرموز له ، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية ، إلا لا ينبغي أن يكون الخلاف بين الدلائل على هذه المسألة ، بل كثر ما يسيط الفشل المسرحي أبعاد ربه الخاصة على ملامح الشخصية التراثية ، فيصبح الخطاب التراثي خطاباً مذهبياً لا يعقل التواصل ، لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الانتمائية نابعة من فكرة المصدر التراثي على الإبداع والتعبير ، فقد يوقف الفنان حشداً تاريخياً معينة فانه من ارتباط شعوري بالربو في المعاصرة ، وقد يوقف جزءاً من هذا الحدث يستطيع أن يقل الأمانة المتشقة لثقافته الخاصة ، كما قد يكون هذا التوظيف مذهبياً لا يصرح فيه الفنان بما أعده من التراث ، إلا أن الحضور الذي يفرقه الحدث التراثي في وجدان المصداق يجعل هذا الأخير يترك بصمته كدلالة الانتمائية ، وهذا يتجسد عمق التجربة ويحصر فيها ، ويمدق قدراتها على تحرير التراث وجعله قادراً على الحضور في مختلف الأزمنة والأمكنة .

وهكذا حاول رواد المسرح العربي أن يستوعبوا جمالية التراث ، فالتجربة التي يستلهمون من مواردهم وصيغتهم بقصد تجاوز الشكل المسرحي الغربي . ولقد كان أحد شواقي أكثر إيمانا هذه العملية من غيره من الرواد ، حينما أدرك أن لهذا التراث طابعا حيوية كمنهج بالأجوبة من بعض القضايا المعاصرة ، وهذا ما أدركه من الذين استمحي ، حينما أكد بأن شواقي قد سجل لحظة وهي جديدة بالثراء ، لحظة عمل معنى الاتصال والانتمال : الاتصال بالثراء لأنه أدبي ، لأنه كائن ، والاتصال لأن الخطاب الفني لا يرتبط بهذا التراث أصلاً<sup>١٢١</sup> . وبالطبع فإن هذا القلب يطقن من وهي تراثي وعملي جديد ، وهو نوعي عمل على تشكيل هذا التراث وإعطائه بعداً يرتبط بالمرحلة التاريخية المعاصرة . فقد استطاع شواقي موضوعاته من التراث ، إلا أنه لم يستطع أن يتجاوز الرصيد التراثي المحدود ، فبما كانت مسرحياته عبارة

(١٢١) يوقف التراث في المسرح ، لعمارة المعاصرة ، ج ١ ، مجلة الفجر ، ١٩٨٤ ، ص ١٦٤ .

عن جميع تاريخية الحالية من الأبعاد الابداعية الثقافية بربط الماضي بالحاضر ، عبر وهي تقدي هذا التراث . فالحكي قد  
 « وقع تحت سيطرة التاريخ بحيث يمكن أن نرى أحداث تلك المسرحية<sup>(٢٢٢)</sup> التي صيغتها الأصلية بطريقة مباشرة لم  
 بطريقة غير مباشرة<sup>(٢٢٣)</sup> .

وبما كان الحكي لم يستطع أن يخلق مسرحاً ثانياً قائماً على التجارب مع القضايا المعاصرة بشكل واضح . فإن توفيق  
 الحكيم بعد بحث أول ثنائ مسرحي عربي استطاع أن يستظهر التراث بمختلف مصادر: حتى يطرحه لحداثة معادلاته  
 المعاصرة . لذلك وجدناه برحيل عبر مصادر متنوعة تتراوح بين التراث الشعبي والرسمي - العربي والغربي  
 والأفريقي .. . وبعد هذه المرحلة حلقاً في مسلسل رحلته الطويلة عبر مدارس الفن الدولي من كلاسيكية ورومانسية ولا  
 معقول وواقعية . ويحفل الحكيم نفسه سر هذه الرحلة بقوله : « تأملنا أسلوباً في فنن جتوني أن أسارع إلى مثل بعض  
 الضميمة على قدر إمكاني وجهتي . وأن أكون في ثلاثين سنة مرحلة لطيفة الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو  
 ألف سنة<sup>(٢٢٤)</sup> .

فقد عاش توفيق الحكيم صراداً فكرياً حيناً أراد أن يكتب للمسرح : « من ينظر من النموذج الأفريقي ليكون  
 معاصراً<sup>(٢٢٥)</sup> لم يبحث في تراثه عن هذه الصبغة التي تخلق الأصالة للمسرح العربي ؟ وكان من نتائج ما آل إليه عراكه وبعد  
 في التراث ماذا غلبه يتكلمنا أن تحمل عوم قضايا معاصرة ، فخلق هذه الأداة في الغالب الأرسطي الكلاسيكي . وإن  
 كان مبدأاً منذ البداية إلى البعد من كنهها يقرب إلى الجذبات الشعبية . ولما ما يفسر النجاح إلى بعض قصص  
 ألف ليلة وليلة كما في مسرحية<sup>(٢٢٦)</sup> « حل بنا » التي ألفها في بداية رحلته العربية سنة ١٩٢٥ . وفي مسرحية « شعراء »  
 التي استلهم فكرتها العامة من حكايات ألف ليلة وليلة .

إن مصادر الحكيم التراثية متنوعة بين ما هو شعبي وإسلامي وعربي وغربي . وتشكلت قضايا فكرية  
 انطوية من تحليل الحقلية التراثية لسر الصراع بين الزمن والواقع والقدرة والحكمة . والنقل والفقد وغيرها من القضايا  
 التي ينظر لها من خلال ما يسميه بالمتعادلة<sup>(٢٢٧)</sup> .

ففي مسرحية « أهل الكهف » . حاول الحكيم أن يحافظ على الأثر العام لقصة أهل الكهف كما وجدت في  
 القرآن . كما حاول أنه يحافظ أيضاً على الأثر الرمزي والتكثافي لها . غير أن أحداث المسرحية تبدأ باستيقاظ القديس الثالين  
 حدهم الثلاث في متشابهة ومرتوش وإليها الراعي مع كلبه . إضافة إلى الشخصيات الثانوية الأخرى في المسرحية<sup>(٢٢٨)</sup> . أما  
 القرآن الكريم . فلم يحدد عدد القديس بتدليل قوله تعالى : « فل ربي أعلم بعدهم ما يعلمهم إلا قليل »<sup>(٢٢٩)</sup> .

(٢٢٢) مذكور أيضاً في : مسرحية شعوب ليلي .

(٢٢٣) عبد الحميد الزاهي - عناصر القصة في فنون ليلي - بيروت - ج ١ - ط ٢ - ديسمبر ١٩٨٢ - ص ١٥٠ .

(٢٢٤) المسرح الفرج - القضية السودانية - ص ٢١ .

(٢٢٥) مذكور في كتاب : المصطفى قضية السودانية - ط ١٩٨٥ - ص ١٢٢ .

(٢٢٦) مسرحية - دار الكتاب الجديد - بيروت - ط ١ - ١٩٦٥ .

(٢٢٧) القرآن الكريم - سورة الكهف - آية ٦١ .

ثم إن الحكيم جمع بين المصدر القرآني والقرآني والمصدر الشعبي في مسرحية « حليمة الحكيم » ، حيث وظف قصة سليمان مع الغدعد ، وخلق مع رجال دولتها ، كما يصورها القرآن في سورة النمل<sup>(١٢٦)</sup> ، وأضاف شخصيات أخرى أهمها : الصياد الذي يحميه أود تسانم في الطوار الترامي . ولكن يتكف من هذا الطوار . وظف المؤلف قصة الصياد والعفريت ، المعروفة في قصص ألف ليلة وليلة . ومن خلال هذه القصة تطرق إلى قصة داخلية من خلال تجديدا الاستخراج المسرحي . وهي تقنية معروفة في التراث الاحتفالي الشعبي . وبسطوها أكثر : عز الدين الممثل ، في مسرحته القرآني كما في مسرحته : « يومان الترح » . أما القصة الداخلية ، فمتمثل بصراع امرأتين حول طفل ، إذ ادعت كل واحدة منها أنه لها<sup>(١٢٧)</sup> . وقد وردت نفس القصة في مسرحية : « دائرة الطيبين القوقازية » لمرنولد برنك ، لأنها قصة شعبية إنسانية كثيرة التداول على الألسن . كما أن الحكيم قد ربط في هذه المسرحية بين قصة الصياد والعفريت ، وبين مسرحيات أخرى تعالج نفس الفكرة عبر الحلقية التراثية ، نحو مسرحية « عبد الشيطان » لسميد فريداني حديد ، و « فرح إليس » لحنسي وهشوان ، ثم « هاروت وماروت » لأحمد باكثير . وهي مسرحيات تعالج قضية العالم غلوست مع الشيطان .

أما فيما يخص المصدر التراثي الثالث - أي التراث - فنبتل في أسلوب المسرحية الشعري كما يؤكّد المؤلف فذلك مراعاة في اللغة التي كتبها للمسرحية . وفي هذا الصدد يقول محمد منور : لقد أخذ توفيق الحكيم من نسيج التراث سليمان صيحات وأكملها<sup>(١٢٨)</sup> .

واعتبر المصدر اليونانية المصدر الرابع الذي اعتمده عليه الحكيم . فمن خلال كتاب مسرحية « جمالون » التي طرح فيها مبدأ التعاطي ، وهو مبدأ يتكرر في أغلب مسرحياته<sup>(١٢٩)</sup> ، يؤكّد المؤلف نفسه في مقدمة المسرحية حيث يقول : « إلى أعالج إذن أسطورة معروفة في الأدب والفنون العالمية ، ومع ذلك ، من ينبغي وما خط بعض الظواهر أنه أن أهل الكهف والمقبرة من القرآن وشهرته المستطعة من ألف ليلة وليلة . و « جمالون » التزوجة من أساطير اليونان ، ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجه واحد »<sup>(١٣٠)</sup> . وبما هذا المبدأ غير الصراع بين الفن والحياة . وكأنّ هذه المسرحية تعكس شخصية توفيق الحكيم نفسه . كما في مسرحية « أوفوب » فتعتمد بتقليد من التراث اليوناني<sup>(١٣١)</sup> ، ويصل من أسطورة أوفوب عطية مرجعية ليقيم الصراع بين الواقع والحقيقة . ويتشكّل الواقع في كون أوفوب ملكاً عطية ، وزوجاً لجمركاست ، وأبناً لأنتيجونا . أما الحديقة فتشكّل في كونها ابناً لجرمكاست ، وقائلاً لأبنة أليوس ، وأخاً لأنتيجونا من الأم .

ولذا كان لتوفيق الحكيم يستمر في مسرحيته التراثية طارحاً نفس المبدأ التعاطي . فإن أحمد باكثير قد تناول أسطورة

(١٢٦) القرآن الكريم ، آية ١٥ - ٢٤ .

(١٢٧) سليمان الحكيم ، ملكة الآداب ، القاهرة ، دس ، ١٩٤٠ ، ص ١٩٠ .

(١٢٨) مسرح توفيق الحكيم ، دار مطبعة مصر لطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٤٠ ، ص ٩٩ .

(١٢٩) جمالون ، الدار التونسية للنشر ، تونس ١٩٦٥ ، ص ٩ .

(١٣٠) مقارن : حوار من بيننا في أدبيات هذه الأسطورة في اليونان يعود إلى أصل قديم أو أوجين . مقارن في هذا الصدد : أيضاً يطلب هذا فنون الفنون المسرحية في

الدار ، الأسطورة في المسرح الغربي ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٠٠ .

أدوب في مسرحيته : « مسألة أدوب »<sup>١٢١</sup> من منظور إسلامي ، إذ حاول أن يوضح رجال الدين المتيقنون .  
« غارسيا » ، حداث ومن التصلح الديني الذي يعزى للامنيات الذين يعملون الذين حقبة القضاء مريم .

أما علي سالم ، في مسرحيته : « أنت التي قلت الوحش »<sup>١٢٢</sup> ، فقد حاول أن يجعل ترميزاً ومراً للشعب المصري الذي لا يتألف فقط بما يحدث له من ، ولكنه أيضاً يساهم في تطوير حركة التاريخ . ويؤيد جهود أمين العالم بأن هذه المسرحية ترمز ببساطة إلى ما حدث لمصر سنة ١٩٥٦ . باعتباره لهيئاً فخرية حريوان . فالانتماء في سنة ١٩٥٦ لم يكن انتماءً حقيقياً ، بل كان انتماءً خادعاً يهدف للهيمنة . لأنه انتماء رافقه كبت ومخوف . إضافة إلى جزئته باعتباره اعتمد على الحلول القومية التي تؤكد بطولة الغرة . . في حين أن البطولة الحقيقية هي بطولة الكل<sup>١٢٣</sup> .

ولقد حاول كثير من المسرحيين العرب الابتلاء على التراث لمعالجة قضية العدالة الاجتماعية ، كما فعل قصي وهشام في مسرحيته : « فروع إيليس » ، وأحمد باكثير في « أوزيريس » ، « مازون وساروت » و « غوست الجسد » ، ويكر الشراوي في « أهل الحكاية » ، وتوفيق الحكيم في « إيزيس » ، سليمان الحكيم<sup>١٢٤</sup> وغيرهم . . .

وإذا كانت هذه المسرحيات تستلهم التراث من أجل معالجة المعاصرة ، فإن مسرحيات أخرى قد حاولت أن تتجاوز وحيد الطاغية التراثية إلى التسلب في هذا التراث نفسه بما يجتره من طاقات حالية فكلية بتعويض الصيغة المسرحية العربية . فالتقت قد يصح بعض المسرحيين العرب من أجل أن يربط التراث بالصيغة التي أصبح من هذا التراث ، باعتبار أنه لا يمكن الفصل بين التراث والشكل ، وأن الإشكالية الأساسية لا ترتبط بلغة التراث فقط ، بل خاصة إذا علمنا أن هذه اللغة نفسها إنتاج إنساني وليست خاصة بمصر أو ببلد آخر . فها ، فقد كان الوعي بالغة التراث كوحدة غير عازلة ، مرتبطاً برحلة الفيزياء الكبرى في حزيران ١٩٦٧ التي ارتدت طرماً حقيقياً في الذاكرة العربية . فكان التمسك إلى التراث ردةً لغائية تعكس مدى قلل البداع العربي وتصدده ، كما أدى به إلى البحث حثياً عن الهوية المفقودة . وبالطبع ، فإن التراث هو ذلك الخزان الذي يحتفظ «تأثيراً على الأوت السليد من البطولات والأحداث وغيرها . وهذا ما يفسر تلك الرغبة من المسرحيات التراثية التي ظهرت مباشرة بعد مرحلة الفيزياء ، حيث وكزت على بعض الشخصيات التراثية التي تشكّل البطولة والتضحية . وحاولت أن تستلهم على واقع الوطن العربي الترميز لشخصية هذه الشخصيات أبعاداً معاصرة ، نحو شخصية الحسين بن علي والحلاج وصالح الدين الأيوبي وأبي نر الغفاري وغيرها من الشخصيات .

ولم تلب بعض الأبداعات الأخرى عند توظيف أحداث التراث وشخصياته . وإذا تجاوزت ذلك إلى استلهم بعض صيغة الأحكامية كنوع من الرمة الفنية ضد كل ما هو غربي وكل ما هو عصي ، من ذلك ما نجد في بعض الدعوات التطورية نحو دعوة يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وعز

١٢١- « إنكسار العربي » ، القاهرة ١٩٦١ .

١٢٢- « إنكسار العربي » ، القاهرة ١٩٦١ .

١٢٣- « التراث والتجديد في مسرحية الفيزياء » ، دار الكتاب ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ١٠٢ .

١٢٤- « الفيزياء » ، أحمد عبد الحليم الحكيم ، « المسرحيات المسرحية » ، القاهرة ١٩٦٧ ، ج ١ ، ص ١٧٥ .

الذين لم يدي وغيرهم . ويستلزم على ذكر الأحداث التراثية العنيفة في الخطاب أن يتضمن دراسة مستقلة لهذه الأحداث الاجتماعية التراثية .

لقد كان التركيز على الشخصية التراثية الثائرة في فترة ما بعد النضال ود قبل عيباً ، كما خلقت هذه الفترة من آثار في الوجدان العربي . لذلك وجدنا ثلاثة من الوجدان المسرحيين يستلهمون شخصية الحسين بن علي ، باعتباره قائداً وشهيداً ، فقد كتب عبد الرحمن الشرفاوي مسرحيتين : « حسين ثاراً » و « الحسين شهيداً » . ثم كتب محمد علي الخفافي مسرحية « آتية » الحسين . وكتب محمد الطيفي : « عكلاً تكلم الحسين » . وهي كلها مسرحيات تؤكد على البطولة من أجل التعبير الحضاري .

عبد الرحمن الشرفاوي عمل على إبراز خلقية الصراع الطيفي في مسرحية الحسين ثاراً ، فعمل الحسين بن علي ورفاقه يثرون القوى المستعصية ، أما ابن زياد وأصحابه ، فيجسدون القوى السطوية المائكة التي تسعى الدمار بالآخر . فالحسين كما يصوره الشرفاوي يمثل محمد الشورى التي تعمل على تحقيق المساواة الاجتماعية والقضاء على الفوارق الطيفية .<sup>٣٣٦</sup> وصراعه أيضاً يفضح المواقف العربية الممتدة في أمجاد الحسين كانوا يكتسبون من أجل الدفاع عن القضية المشروعة . إلا أن ابن زياد أفرغهم بلال فقتلواهم إلى عاقبتهم وراحمهم تلك المرأة . فكانت الفترة إذن من نتائج هذه المواقف :

« الحسين : ما الذي حرككم من طلب العدل ؟ »

أفردوا طعنكم فيه من الجيش الرعيه العتيق ؟

رجل ١ : قد شئنا الحرف والفكر فعدنا أمين ؟

رجل ٢ : قد أجددنا بعض ؟

رجل ٣ : نحن مملوكون والله أمام ابن زياد . . .

رجل ٤ : أرى رجل نحن ؟ بل والله أشبه رجال جيتا<sup>٣٣٧</sup> . . .

والى جانب هذه الشخصية الثائرة ، نجد شخصية صلاح الدين الأيوبي في مسرحية « باب الفتح » لمحمود دياب ، تأخذ بُعداً آخر غير الذي نجده في التاريخ العربي . فالاكتشافات التي خلقتها هذه الشخصية لم تكن غير بطولات فردية كما يصورها محمود دياب . فصلاح الدين لم يكن خالقاً للمصر عن الصليبيين ، بل إن الشعب هو الذي خلقه ويمكنه أن يخلق الانتصار . لذلك يصور المؤلف هذا الانتصار انتصاراً قاصراً ، لأنه انتصار عسكري فقط لم يستطع العقل يمتدح «إبراهيمي» .

والى جانب هذه الشخصية ، فإن مسرحية « باب الفتح » تتناول قضية السيادة الشعبية التي تنطلق من احتياجات الناس . لهذا ، يطرح المؤلف شخصية أسامة : الكاتب الذي يتجه إلى صلاح الدين ليعطي له كتاب الفتح ، وهو

<sup>٣٣٦</sup> محمد حيدر ، در الكتب العربي العنيفة والفكر ، ص ١٠١ ، ١٠٢ .

<sup>٣٣٧</sup> محمد الهداد ، در الكتب العربي العنيفة والفكر ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ .





الصيغة مفتوحة وقابلة للتعدد . فهي تنطلق من السامر الربيعي ، ولكنها تستفيد من قنابات مسرحية متقدمة نحو توظيف الشرح داخل السرح على شكل ما يدعوه ليراندولفو . بالرغم من أن هذه التقنية كانت معروفة في الأدب العربي القديم باسم الاستطراد . كما تستفيد من سرح الحلقة والتكميلية للرحلة ، إلى جانب استغلالها من دعوة يوسف اعريس إلى سرح السامر . لأن هذه المسرحية تعد تطبيقاً جيداً لما نأثي به ليس تقنية مسرحية فقط ، ولكن كطائفة مسرحية شعبية متفجرة في الوجدان الشعبي . يقول جلال العلوي : « فربما إذا كان محمود دياب قد استجاب لذلك قبلار العام الذي بدأ يطالب بالشكل الجديد للمسرح ، أشكال تابعة من فئوته الشعبية الرحلة ومن تقاليدنا المسرحية الفلكلورية ، وهي الدعوة التي استجاب لها من قبل : يوسف اعريس ، عندما قدم مسرحيته الثيرة « القرقر » بدعوى التعرف على ملامح المسرحية الأصيلة وإيجاد شخصيتها المستقلة في السرح . فلما قالو كبير بين الكناكين : يوسف اعريس ومحمود دياب ، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البدائي الأول الذي تطور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والقرى ... أما محمود دياب ، فمستفيداً إستفاداً واضحة مما دعا إليه يوسف اعريس ، مما أجزء بالفعل . فقد استطاع في مسرحية « ليلي الحصاد » أن يندج إلى التعبير الطبيعي الياسر ، محافظاً على السامر في شكله البدائي الأول ... » (١٧٩) .

إن من السامر الذي اعتادت عليه مسرحية « ليلي الحصاد » انعكاس لذلك التماهي القريب بالبحث عن صيغة بديلة للمسرح الأرستقراطي وبما هذا ما يفسر الأسلوب التلقائي الذي قام به السامر الذي حالج به محمود دياب خصوصاً المسرحية ، وخاصة موضوع « العصور » والذي كان أكثر الأثر في قلبه الجمهور ، حيث ولجهم للمشاركة فعلاً بعدما دخل القبول قاعدة العرض المسرحي وهم يشعرون بالخيال ويطبقه ، دون أن يفهموا ذلك المفهوم الرمحي الذي يفصلهم عن هذا الجمهور . كما أن الاستعداد والتوفيق والروايات الشعبية قد ساهمت بدورها في إبراز تلك الطابع الاحتفالي في المسرحية (١٨٠) .

وإذا كان محمود دياب قد استجاب للدعوة الاحتفالية التي نادى بها يوسف اعريس ، فإن مبدعين آخرين قد التجأوا إلى التراث ، عامة ، والشعبية منه بصفة خاصة ، ليستلهموا منه ليس فقط فقط ، ولكن الشكل التصويري الرمحي أيضاً . ولقد كانت أغلب المسرحيات التراثية التي ظهرت في أواخر الستين وبداية السبعين تستفيد من التطورات المسرحية التي ظهرت في هذه الفترة ، والتي كانت تلج على ضرورة الاستفادة من الصيغة المسرحية الأرستقراطية ، والعودة إلى الأشكال الاحتفالية التي يزرعها تراثنا الشعبي .

ففي هذا الإطار ، وجدنا مجموعة من المبدعين يستفيدون هذه الدعوات يوعي في يسعى إلى تجميع السرح العربي ، نحو فاسم محمد ، في مسرحياته : « بغداد الأزرق بين البلد والقول » ، التي أجمع بين الصورة الاحتفالية والملمعة الشعبية (١٨١) ، و « مجلس القرائة » ، و « كان يا ما كان » ، ويوسف العلي في « الخناج » ، ومحمد كاظم في

(١٧٩) السرح أو القبول : من القبلية المرفوع ، ١٩٩٦ ، ص ٢١٤ .

(١٨٠) في هذا الصدد : المعلق الذي قدم على المسرحية تحت عنوان ليلي الحصاد في السرح الشعبي . مجلة الحياة المسرحية (السيرة) ، ج ١١ ، ص ٢٩٥ ، ص ١٠٢ . وما بعدها .

(١٨١) انظر يوسف عظام عبد : صورة الاحتفالية في القصة الشعبية ، القاهرة ، ج ٩ ، ص ١٤٠ ، ص ١٤١ ، ص ١٤٢ .

« الزمن القاتل » في غير المألوف ، و « المني » و « قطرات في البود » ونجب سروري ، « ياسين وصية » و « كد يابل »  
 « صافير » و « رشاد » و « راسدي » في « الفرج ياسلام » ، و « راسم حصيد » في « الحصاد بلبل » و « ياسين صافير » ،  
 و « كوميديا السندباد » ، و « سمير العياشي » في « عطشان يا صبايا » ، و « هذا قوتس الجديدي » و « رحلة السندباد » ،  
 و « مصطفى الخلاج » في « المرويش يحفر من الخليفة » ، و « تير الدين فارس » في « جدار القصب » ، و « معين بسوس » في  
 « ثورة الزنج » ، و « صلاح عبدالصبور » في « الخلاج » و « بعد أن يموت ذلك » ، و « عبدان مرقم بك » في « الخلاج » ،  
 و « محمد رجا فرحات » في « جنة والشرق الحائر » و « كليله ومسة » و « باب الأسد والكر » ...

والى جانب هؤلاء ، نجد مبدعين مسرحيين آخرين كفوا أكثر تشبهاً بالثرات ، إذ حاولوا أن يرفعوا إبداعاتهم  
 التراثية والاحتفالية بمحاولات نظرية ، أو دعوات يذخون فيها على ضرورة طرح الصيغ الاحتفالية لتكون قلعة على  
 احتضان الإبداعات المسرحية ، ولتكون بدلاً للصيغة الأرسطية التي تأخذ طابعاً أجنبياً ، لأنها لا تتناسب لتكوينات  
 الجمهور العربي الذي مارس المسرح نظوياً عبر النظائر الاحتفالية المتوفاة ، ومن هؤلاء المبدعين نجده يوسف  
 إدريس ، ولؤي الحكيم ، و « رامي » بالرغم من أنه باحث ناقد وليس مبدعاً ، ثم سعد الله و « نوس » ، و « تير الدين  
 المني » ، و « فرقة المسرح الاحتفالي » ، و « فرقة المكناتي » ، و « فرقة القرائين » ، ثم جماعة السرائق المصرية . وسوف لا تعرض  
 هذه المحاولات الاحتفالية كما ذكرنا في هذا البحث لأنها تحتاج إلى دراسة مستقلة .

ونشير في هذا الصدد إلى أن هناك بعض الفلاسفة العرب الذين برزوا من خلال إبداعاتهم الاحتفالية تراثية  
 يطعنوا هذه المحاولات ، ويكسبون بطرحاً نظرياً خاصة بهم ، أنهم كفوا لمحاولون إبداعاتهم التي عن أفكارهم  
 وميولهم الفنية ، نحو : « الفريد فرج » ، الذي شعر حاجة إلى العودة من مسرحياته إلى تأكيد المسرح الاحتفالي الشعبي  
 بالعودة إلى التراث الشعبي . ولم تكن هذه العودة احتفالية ، إنما كانت مرتبطة بالترجمة الشعبية التي سادت في كثير من  
 الكتابات متأثرة بعد حقبة حزيران .

فالتراث الشعبي يمثل روح الشعب ووجدانه وتفكيره ، ولما أن المسرح لقاء جماعي شعبي ، فإن الفريد فرج قد  
 عمل على تأكيد هذا اللقاء أساساً : أي بين التراث الشعبي والمسرح الذي هو لقاء شعبي أيضاً ، وتجعل ذلك في  
 استغلال لأسلوب الحكاية الشعبية والنقص المعروفين في قصص ألف ليلة وليلة ، كما في مسرحيته : « على جناح  
 البربري » و « ليلة لفة » ، وفي « حلال بغداد » ، أما في مسرحية « سليمان الحلبي » ، فقد اعتمد على التاريخ الحديث  
 ليبرز النزاعات البطولية القومية من خلال الطاقب الأزعري سليمان الحلبي ، الذي رفض الاستسلام ، قتل الجنرال  
 كليلر ، فقد أحيته الفرنسية الاستعمارية على مصر . وقد وظف الفريد فرج في هذه المسرحية مجموعة من الظلمات  
 المعروفة في المسرح الكلاسيكي ، كالتيروس الذي أقمي عليه طابعاً شعبياً ليصبح هو الروي الذي يمكن الأحداث  
 ويحلل عليها كما في هذا المشهد :

« الكورس : في الرابع عشر من أبريل سنة ١٩٠٠ أقيم الجنرال كليلر مدينة مصر بالتسليم ووقف الشوار  
 الأخضر ، وفي اليوم التالي بدأ الهجوم »<sup>١٢٧</sup> .

فالكوروس لا يقوم فقط بتدوير الرقابة ، ولكنه يصبح طرفاً مساهماً في الحوار ، كما هو الشأن بالنسبة للرقابة المروونين في التراث العربي الشعبي . ويرى حمودة أمين الجوامع أن هذه المسرحية من أعمال التاريخ ، وأنها محاولة جادة وواعية « لبناء الشخصية التراجيدية أصيلة على المسرح العربي ، مستلهمة من تراثنا الفكري والاجتماعي والفني بدءاً من ١٩٣٥ ».

وبالنسبة للمسرحية : « حوار على ورقه طلاق » ، يستفيد الفرد فرج من مسرح الأرائيل كما هو معروف عند المؤلف الإيطالي ( بيرا تابلو ) ... إذ يلتصق المسرحية بديانة مفتوحة بين الفنانين والمجمهور ، فيصور المؤلف بعض أحاسيس الفنانين تجاه الصراع القائم بينه وبين المخرج ، ثم ينتقل إلى نقد المسرح اليوناني في السائد ، ليكتشف بعد ذلك عن لعبة التماثل . وكأن الفرد فرج بهذا ينظر للصيغة المسرحية التي عرفها الإنسان العربي في المسرح والحفلة ، ليتجاوز الصيغة الأرسطية التي تحول دون التواصل الفني بين الفنان والمجمهور بسبب البعد الرابع الذي يرى فيه عسكراً يوحهم المخرجين بأهم الشهود حياداً لحاشيت حقيقي .<sup>(١٢٤)</sup> ويؤكد هذا التطوير منذ بداية النص المسرحي ، كما في هذا الحوار التالي :

المخرج : ( بصوت طاقن رنان ) أيتها السادة ، إسمعوا لي بصفتي فخرج المسرحية إذ أقدم لكم زملائي ...  
( يدخل المؤلف في دائرة الضوء ) السجدة ( يشارك إسم السجدة ) فتدخل في دائرة الضوء ) الجميع ( يشارك إسم السجدة )  
فدخل في دائرة الضوء ) ، إقتلوا ... نزل لكم القيلة المسرحية ...

المؤلف : ( يعلقه ) مسرحية لا أيتها صبيحت ولا أيتها تبهوتها ، لا أيتها ولا أيتها ولا أيتها التي يتعلول لغريكم  
بها مسرح العوالة إياها .  
<http://Archivebeta.Sakhr.com>

المخرج : ( يعلقه بلسان ) تسمح خطي أنا ...  
المؤلف : ( مكتفياً ) لكن فيها عيائكم<sup>(١٢٥)</sup> .

ثم يوقف ظاهرة المسرح ليحلل من لعبة التمثيل فرجة مكشوفة المحلل أمام المجمهور . فيعد انتهاء كل مشهد ، يدخل المؤلف أو المخرج لشرح بعض الأتياد أو يعلق عليها ، أو يعلن عن أتياد أخرى ، كما هو الأمر بالنسبة للمحكي أو الروائي الشعبيين .

فهذا الطرح الذي يتلوه « الفرد فرج » من خلال هذا النص المسرحي ، يند تطبيقاً مقصوداً للتدوير التي وضعها كثير من صديقه قصد خلق مسرح عربي شعبي أصيل . ولا تتناول هذه التسمية في الصيغة الاحتفالية التي تميز من العرض المسرحي حفلاً مفتوحاً يشارك فيه كل المتحفظين فقط ، ولكنها تتناول أيضاً في الموضوعات التي لها صلب بالواقع القوميين . لذلك وجدنا الفرد فرج يطرح قضية الصراع الاجتماعي من خلال مشكلة اجتماعية : هي الحب والزواج . في علاقاتها بالواقع الطبيعي . فالمسرحية تتلوه من قصة حب بين زينب - الفتاة التسمية البسيطة ، وبين

(١٢٤) الفرد وها في مسرحية العربي القديم - ص ١٢٤ .

(١٢٥) الفرد فرج - مقال المخرج الذي في المسرح - مطبعة الهلال ج ١٩٦٥ - ص ١٢٢ .

(١٢٦) حوار على ورقه طلاق - مطبعة القيلة المسرحية - مطبعة الهلال - ج ١٩٦٥ - ص ١٠ .

مراد ، الذي يمثل الأرستقراطية التي عطلت في وقت معين شعار الثورة والتقدمية وما إلى ذلك ، كما جعله يعيش علاقات صعبة بين تصوراته وبين موقفه الطبيعي . لهذا كانت بداية عداوته جريئة وبراغماتية ، لجأت في انفعاليته لزئيب ، بعد ما استغل موقفه كزئيس لصنع تشغل فيه زئيب . وحتى الأساس كرامته الطبيعية ، طلب الزواج منها بطريقة إسقاط الجبين . وبعد الزواج الزئيب ، تطلب زئيب الطلاق ، إلا أن مراد يرفض ، خوفاً على مصالحه . وفي النهاية يقترح حلاً .. هو الذي يقترح عنوان المسرحية ، ذلك أن مراد يقرر القيام بالطلاق والزواج في نفس الوقت . فيمجرد ما يذهب ، الثغور ، من كتابة ورقة الطلاق ، يفر . مراد بكتابة عقد الزواج . غير أن زئيب بمجرد ما تحصل على ورقة طلاقها ، تدخل طرفها ليطغى هناك بدون رجعة ، إذ تستمر ، واحدة هذا الواقع الذي تُداس فيه كرامة الإنسان .

ولقد استغل المراد فرج في هذه المسرحية البكته الشعبية الخفيفة والروح الفكاهية - حيث يخلط الواقعي بالخيالي .. ، ولكنه مجموعة من الخصائص الاحتفالية تنحو الرواية ، إذ يخرج المخرج بدوره الرواية حيناً يتعلق الأمر بالتعليق على أحداث ، أو يسرد الحيل التاريخية ، أو حيناً يتعلق الأمر بالأراجيل ، لأنه من حين لآخر يتغلب المخرج أو المؤلف أو الثغور أو يعطي أرقام حول السرح الأصلي .. كما أن المسرحية تحاول إشراك الجمهور في الحوار باعتباره يساهم في إعطاء الحلول للقضايا الواقعية التي يطرحها المؤلف .

تأطير الاحتفالي إذن يطرح على هذا النص المسرحي ليس على مستوى التسلية المتوفر في فقط ، ولكن حتى على مستوى الكتابة الأدبية ، كما في هذا الحوار :

المؤلف : من فضلكم ، أنا ماري عايز مناقشة في التكاليف ، ياغفورني قدام الجمهور .

المخرج : نه عليك ؟

المؤلف : أبي مناقشة في مسرحية زي دي ، هي جزء من المسرحية ومن حق الجمهور مطلع عليها .

الممثل : فيه حاجات خاصة .

المؤلف : ماغش حاجات خاصة .

الطبعة : إيه التاج ؟

المخرج : على كيفك ، أنا نقدي على التي تم تأليفه هو الآي : أنت بدأت بقصة حب وبعدين نسبت الحب واستغرقت في جريمة طيبة ، أنا بتساؤل عن تصرف مراد التي ما يطورش منه في آخر الفصل أثر عليه التي شغاف في الأول ، هو ده تصرف واحد يجب ومع سميت ؟

المؤلف : التصرفات المتناقضة أحياناً يظهر واقعية جداً ، خصوصاً إذا صدرت عن شخصية متناقضة .<sup>(١٧)</sup>

وكما هذا الحوار حول طريقة الكتابة ، يدخل المبدعون في حوار مع الجمهور الذي يكون هو المحكم ، خاصة في نهاية المسرحية التي تنتهي نهاية مفتوحة ، إذ يعمل المؤلف على جعل هذا الجمهور شاهداً على التحول زئيب ، فيشاركه في الحوار من خلال الأراجيل لأنه هو الآخر مسؤول عن هذه الحيلة . فكان المؤلف يتجمل الجميع مسؤولاً الوضع

الطيفي الذي يكرس الاستغلال بمختلف التراتف . فعينها يسأل فصايط الشرطة والد لخبه « سيد » عن التهمين . يرد  
سيد بأبواب الجميع :

« سيد : الاستاذ « ( المؤلف ) والاستاذ « ( المخرج ) واليهوات حول ( المجهول )<sup>(١٢٦)</sup> .

غير أن المخرج يقترح أن يرسل كل المجهول بشهاداتهم إلى عنوان قاعة المسرح حتى يأتوا فعلاً حضورهم . لأن  
المسرحية لن تتم إلا بمشاركة المجهول :

« المخرج : ( لفصايط الشرطة ) السيد وكيل النيابة يقول لسيدك مش ضروري حيزهم ، إنما نرجوكم ، نرجوكم  
أيا المساعدة بصفتكم شهود الحقائق أن ترسلوا العنوان المسرح شهادتكم . ويبدأ التهم المسرحية وشكراً<sup>(١٢٧)</sup> .

أما في مسرحية « حلاق بغداد » ، فقد أهدى المخرج فرج إلى التراث الشعبي والآتي لسيئتهم مسرحيين  
شعبيين ، وبعد صياغتها بأسلوب لا يتجاوز من مسرح وثقافة بغداد كالكاري . وهذا ما جعل « حلاق بغداد » تأخذ  
طابعاً احتفالياً فنياً ، لأن تعاملها مع التراث لم يلق عند حدود استلزام القصة الشعبية أو الاستغناء من التاريخ  
الآتي ، وإنما أهدى ذلك إلى جعل هذا التراث إطاراً عاماً تدور فيه أحداث لفصايط الواقع وكل تناقضاته على عالم خيالي  
مشهد يجعل الطيف يعيش في حيزه : عالم القراء المسرحيين بكل تعقيداته وفلاشباته ، وعالم الكلبة وليلة وبخارقه  
ومعجابه . وبدأ « كانت المسرحية من أجود المسرحيات التي حاولت الاكتراب من الرجعات الشعبي صياغتها  
والتفانيها . والمسرحية في أصلها تكون من حكايتين متفصلتين : الأولى مستلهمة من قصص الكلبة وليلة ، وهي  
حكاية يوسف وباسمة<sup>(١٢٨)</sup> التي حاول فيها المؤلف احتفاظ على الطابع الاحتفالي والخيالي للحكاية الأصلية ، وإن  
غير في الظروف والوقائع . أما الثانية ، فهي مسرحية « ليلة النساء » ، فقد استوحاها من إحدى قصص « المحاسن  
والأصناف » للمباحث .

فإنهم من صفة المعجالية التي تظهر في مسرحية « حلاق بغداد » ، باعتبار أن المؤلف قد حافظ على الجوهر  
الغنائي للتراث . وإنما فهم بسهولة الطرح القضي الذي تدور به قضية العدالة الاجتماعية في المجتمع العربي .  
تأثير المجهول « ماعز » لا رمز للأمان المضميد والتفكير طبياً في تصميم يسوده الاستبداد والاستغلال والكنوت . كما أن  
الحقيقة ماعز لا رمز للمعلم بالمجتمع الديموقراطي الذي يعطي لكل ذي حق حقه دون استغلال نفوة أو سلطة . فتمثيل  
الأمان الذي يعطيه السلطان أي المجهول ليس كافيلاً لحلق الأمان ، لأن في ذلك خطأ فريداً . أما الحل الجماعي ، فهو  
أن نعطي نماذج الأمان لكل فئات الشعب المظهرة :

(١٢٦) المسرحية - ص : ٤٤ .

(١٢٧) نفس المرجع والمصنف .

(١٢٨) هذه المسرحية مستلهمة من حكاية زين بغداد الكلبة وليلة ج ١ ، ص ٥٠ - ٥١ قصة المصنف - المصنف - ص : ٤٤٢ .

.. الخليفة : يا هذا الذي يهذي به ؟ حد ( يرمي له بتدبيله ) إليك متدبيل الأمان لأبوك ذاك أسد وهو في كنفك .  
تكلم .

زينة : أشك الخليفة . يا أبا الفصول .

القاضي : ( للوزير جانباً ) لعله لا يفتل في كل يوم قبلاً اعتماداً بالمفتل .

الوزير : ( جانباً ) الأمان لهذا الشاب ؟

أبو الفصول : ألا تأخذ هذا المتدبيل من ثابته ... أبدأ ؟

الخليفة : لا تأخذ منك أبدأ .

أبو الفصول : بركت وحياة رأسك الخالية وحسن إيمانك بالله والعدل ... أعط كل رجل من وعظمتك متدبلاً<sup>(١٢١)</sup> .

ومن هنا ، يصبح التراث عند القريد فرج متشعباً يفتل عليه نقباء معاصرة ، رغم أنه حافظ على جو القصص الشعبي . إلا أن ذلك كان وسيلة فقط لتعظيم صيغة الشكل المسرحي العربي ، هذا الشكل الذي كان يقيد الفنان والمجتهد معاً من خلال قوانينه الصارمة . فلم يدر فرج تحت أي أساليب المسرحي الشكويين فترقة الشعبية والكوميديا التراثية ، كما عند علي الكسار وحمام البطي . وهذه الخليفة يؤكدها هو نفسه في حديثه أنه من تحريره السابعة إلى التحصيل المسرح العربي حيث يقول : « وأنا أسعى للجذبات الشعبية ، لم يكن مساعي في فراع ، وإنما صعدت إلى القعود إلى الأصول والمناخ الشعبية والأصغر فاجبة تهيئة للأصالة والتميز والظهور الوثائقية لقضا الحفيدة . هذه القادة ، استطعت إرسائنا القومي والشعبي : ألف ليلة وليلة ، والجياطة ، وشعنة الزير سالم ، واستطعت من نبع الكوميديا الشعبية<sup>(١٢٢)</sup> .

لقد لجأ القريد فرج إلى التراث ليفعله من خلال طرح نقباء اجتماعية سياسية وفكرية أصيلاً ، كما في مسرحيته « الزير سالم » ، إذ وقف للشعنة العربية الشعبية التي تتحدث عن الصراع الذي عاينه سالم ضد التفرغين جليلاً ، وحيد جساس خاصة . وبسبب هذا الصراع هو أن جساس البكري قتل ملك العرب كليلاً زوج أمته جليلاً . وهو من تعذب . ، لذلك يقوم سالم لأحد الشر ، فلم يرض لا بالقبة ولا بالتصالح ، لأنه كان يطلب العدل الحقيقي : وهو إرجاع كليلاً حياً . غير أن المؤلف رأى في هذه الحكاية مأساة أخرى غير مأساة الدم ، رأى فيها مأساة فكرية تتمثل في محاولة تجميد الزمن . فالمصل الذي يطلب سالم - وهو إرجاع كليلاً حياً - أمر مستحيل . لذلك فالصراع الفكري يصعد القريد فرج غير سالم وجساس هو صراع بين الكائن والممكن .

(١٢١) مقال بعنوان : « المسرح العربي » ، ج ٢ ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٧ .

(١٢٢) الفن المسرحي من خلال التاريخ ، فصول - ج ٢ - ص ١٢٨ .

والطبع ، فإن هذا الطرح سيجرنا إلى التفكير في الصراع الفكري الدائر في الساحة العربية حول التحديث والتصنيع والتنمية وما إلى ذلك مما هو قليل وإخراج الوطن العربي من التخلف . فلذلك لم يتصل مع هذه الحكاية من موقع المزاوج أو الفكر التاريخي ، وإنما تعامل معها من موقع كان يقول أن فلسفة التاريخ من منظور قديمي وأح . هذا استطاع أن يطرح حلًا لهذه المسألة الفكرية ، ويمثل الحل في « هجرس » ابن كليب الذي ولد بعد موت أبيه . وهجرس هو البديل لذلك الصراع الذي دام سنين طويلة بين البكرين والتقليين ، هؤلاء الذين أرادوا أن يوقفوا مسيرة الزمن ليحيّدوا كليباً جدياً ، أما هو والطبع من جواب سالم العبد :

.. مرة : ستدفع كل ما لك في سبيل السلام : أرواحاً ومالاً وسلاحاً ، تكلم يا صاحب الفل .

سالم : كليب حيا لا مزيد (١٣٦) .

وبينما يستمر مسلسل وسام في الحرب ، يقوم هجرس ليحكم المحكمة والمثل ويعلم الدماء ، لأن العدل يطلب بالمثل لا بالسيف . فكيف نجد الزمن إلى الوراء نسبي كليب ؟ فالحل يقتضي أن ننتقل إلى الأمام لا إلى الوراء :

.. هجرس : ثمة دافع أقوى من السيف والخنجر : المثل ؟ ... إن تبرير القتل أطلع من القتل ، وتنظية الدماء يسار من المظفر أبشع من دمائها . أذاع القويبة كلها مع ذلك أن كليب على الخطأ وأنت لست لاحتراق الحريق ... نعم لقد طلبت العدل ولكن بلا مثل ، إن انظروا اليكم خطاً لروا يا هجرس العدل خارج الزمن . قلت أننا من الممكن أن نسلط دم أجيال كثيرة لجرء أننا ربما أنفسنا كاليهائم إلى كوننا خطاً واحداً وقعت فيها جرفة خطيرة . أياها السادة نبروا ظهوركم للأمر الدامي الأسود واستقبلوا بوسكم ولقدكم بذلك . فذلك أدعي للاختلاف وهو بداية حياتكم ... (١٣٧)

الفريد فوج يرى التيات هو التراث الحقيقي ، وهو الظلم والعدو الذي ينبغي محاربه . أما العدل ، فهو التغيير والتجديد . والطبع ، فإن تعامله مع هذه الحكاية كان تعاملًا مرثياً ، إذ أنه طرح شخصية هجرس لتقديم فكرته المعاصرة . فهجرس كما نصوره الحكاية الشعبية شخصية تساهم في مثل الدماء لأنه بذبر مكيدة خالصة جسد قتل . غير أنه في المسرحية يصبح بخلاً ، لكن بدون سلاح لأنه فارس بطل ورياسة . وكان المؤلف يرمز به إلى الشباب العربي للشعب بالمثل ، والذي يؤمن بالتغيير من أجل التعامل مع الواقع بنظرة استشرافية . أما سالم وجسدنا ومن والأما في فكرة القتال . فبعدون رمزاً للمسلمين الذين آثروا الخلاص الآ في الماضي القريب . ومن هنا ، تكشف فكر الفريد فوج التامصيل . هذا الفكر الذي يرى في التراث حركة متحركة حيوية متجددة ، وليس مجرد حواش انتهت بالتهاد زحالياً . ففي هذه المسرحية نجد طرح فكرة الحكاية الأصلية في التراث الشعبي ليجعل من شخصية سالم

(١٣٦) الفريد فوج - القويبة - دار القويبة ، ١٩٨٥ ، ص ٧٧ .

(١٣٧) المسرحية - ص ١٧١ ، ١٧٢ .

شخصية تشبه شخصية أخرى. القيس على نحو ما يصورها تراثنا الأدبي ، كما يظهر أسلوبيا لبدا المسرحية بديهة حالة الاحتكاك للثقافة في اعتلاء هجرين على العرش . وكان المؤلف بذلك يعكس مبالغة أمام الفكر المستعظم الذي هو ابتداء شرعي للتراث .

أما على المستوى السينمائي ، فقد وقف الفريد فرج مجموعة من التيارات الشعبية الاحتفالية نحو الاستخراج والرواية والسمر ، ووضوح اللغة المسرحية أمام الجمهور ، كما كان يفعل الرواة في التظاهرات المسرحية الشعبية العربية .

ويبدو أن موضوع العدل قد استلزم باستخدام التواصين العرب ، ذلك أن فترة أواخر العهد العباسي وبداية العهد الساماني من هذا القرن قد عرفت مجموعة من المؤلفين الذين جعلوا التراث طليعة لطرح فكرة الصراع الاجتماعي والعدل والفساد ، وما فلتت من القضايا التي فرغها سحرها هذه الفترة التاريخية في الوطن العربي . فهي مسرحية « كيف تركت السيف » ، نجد نموذج عدوان ، يطلب يتجاوز الشطر إلى ممارسة العدل . فهو عكس الفريد فرج ، لا يدعو إلى ترك السيف ، بل يشرح على حدة لماذا تترك السيف لأن الكرامة . لذلك ، فقد استلهم الشخصية أي ذو العقاري وحاول تحويلها على المستوى النظري ، لأن أيا ذو عار الاستقلال والاحتكاك بلسان في عهد حلفاء بن عثمان ، إلا أن ذلك لم يؤد إلى نتيجة . هذا هو السؤال على نطاقه إلى الفرحان ، أين تركت السيف ؟

<http://Archivebeta.Sakhr4.com>

حرفه : كيف تركت السيف ؟

المجموعة : كيف تركت السيف ؟

كيف تركت السيف ؟

أبو ذر : أيا لم ترك سفي . ولكن ما جدي أن أشهره وعدي ؟

الأول : كان من الممكن أن أشهره معك

أبو ذر : قلت لكم : هجيت للجميع كيف لا يخرج على الناس شاعراً سيفه . . .

الثاني : لقد حفظنا الأقوال المأثورة كلها . . . كما نحتاج إلى شيء آخر .

أبو ذر : أعتاك دعوا أكثر صراحة من هذه ؟؟

الأول : وأما ترك جالسا ولا تخرج على الناس بسيفك

الرابع : كان عليك أن تقول : هيا عني أيا الجاهلون ، اغتسلوا سيوفكم واتبعوني .



أبو ذر : وهل نحن المفلحون على العبيدة القوية ؟

وليس : مفلحون طوال العمر

بين الفعل وبين الكلمة

والملك كما سمعت القول

وكثير منا كانوا ملك

جبراً أو بالس بطولون

لكن القول العاري

لم يفعل إلا نفيس القصة

عريضة : لماذا لم تشهر سيفك يا أبا ذر ؟ كيف تركت سيفك ؟ ١٢٥٩

فمفوض يحاول قد وظف التراث الإسلامي ليحصل من أي أثر شخصية مدعومة ثورية ، غير أن هذه الثورية  
بغية تافهة ، لأن التطوير لن يتم بالتجديدات والتطورات ، وإنما يتم بالفعل والتجربة .

لذلك فقد حاول المؤلف أن يسلط الضوء على شخصية تطورية في الواقع العربي ، إذ أنه جعل التقديس العرب  
يحصلون أفكاراً لا تؤثر في هذا الواقع ، لأن ما يؤثر فيه هو الممارسة الفعلية ، وما شخصية أي ذر إلا رمز هؤلاء الذين  
يقولون كثيراً ولا يفعلون شيئاً ، فلا استقلال حقيقة ملموسة يعيشها الناس يوماً ، لكن ممارسة الاستقلال بغية حقيقة  
نظرة تحتاج إلى تطبيق .

وتفسر الفكرة نظرياً لاجتماع في مسرحية « أهل العبد » ... إذ يلجأ المؤلف إلى التراث الإسلامي ليعود الصراع  
بين الأعداء والفرقاء من خلال شخصيتي « بلال » و « وحشي » ، ويربط بين الماضي والحاضر في نوع من التداخل  
الذي ، حيث يجعل الجمهور يعيش زمنين غير متصلين ، وذلك بطريقة الاستعراض والتروية . فكلنا أمام رؤية يمكن  
حكاية عن زمن مضى ، ونقل الشخصيات إلى الحاضر ليعاد ما يعرف في القوم الاحتفالي باسم الاحتفال الشخصي .  
كما أنه يستغل الحكاية الشعبية الحقيقية ليعبر عن الواقع العربي القاسي ، حيث الاستطهاد باسم القانون ، وحيث  
تطبيق النظم باسم العدالة ، كما في حكاية أبي الشكر في مسرحية : « حكاية الرجل الذي لم يحارب » ... إذ يتحدث أبو  
الشكر حكايةً صورية بسبب أهمية غير موجودة . ومن خلال هذا الواقع يتحدث عن عدوان الوضع العربي والمعرفة  
بصفة خاصة ، ويعاد بأنه وضع سريفي يكرر نفسه . فالوضع هو هو ، و « هؤلاء » المستعمر بلا حقا ، ويستمر  
وحدة الفريضة مداعمت الديمقراطية عالية ، ومداومت السيوف العربية لتوضيح للزينة وتطلق في منازل أولى الأمر ، ولا

استعمل لما تصلح له . كما أن الخلاف في هذه المسألة يجعل سؤالية هذا الواقع المرمي للشعب نفسه ، هذا الشعب الذي لم يستطع أن يتخلص من عروقه وقلقه : إنه السؤوال إذن عن وضعه ، وهذا ما يؤكده الحارثي لفهمهم من خلال هذا الحوار :

ـ الحارثي : ( بخفة ) بل أنت سجدت نفسك ، سمعت فهم أن يسجدوك ، وسمعت فهم أن يسجدوني معك ( بخلاف ) مرة أخرى سأراك في معك إلى مدينة أخرى ، عبر طريق آخر ، أراقبك أحياناً ، أتعلم بك وأحرب معك ... قل لي : لماذا أنا بالذات ؟ اللهم : لأنك فخر علي<sup>(٢٢٢)</sup> .

ولي هذه المسألة أيضاً طرح ممدوح عدوان بديهة الفكري والأيديولوجي ، هذا البديل المشتغل في العمل : في حل السيف .

ـ اللهم : في سجن واجهت الموت وحطمت إلى عيية ، لم يكن هناك كما كنت تصور ، سأواجه هذه المرة في عيون الناس بلا خوف ، عيا بنا ، عيا هي سيرة فهم مملعة هنا ، لقد أتركها للزينة ، وهذا أول سلاح لنا ( يأخذ سيفاً مملعاً ) ، عيا بنا .

## ARCHIVE

لقد عمل ممدوح عدوان على تفكيك التراث ما بعد وصيته من أجل تحقيق خطاب مسرحي يؤكده التلازم البنوي بين الشفطي الذبح وآليات العملية الأدبانية ، وهو في كل هذا لا يفتأ يبحث عن بديل فكري ولفي فاعل حل خلق مسرح من أجل ليكون المسرح العربي المستطلي . هذا وجدناه يوقف مجموعة من التطبيقات الشعبية الاحتفالية المخزونة في الذاكرة الأدبانية نحو السيرة والرواية ونداءات الأمانة إلى جانب تقنيات معاصرة تقرأها للرجة الدرامية الجديدة في الغرب نحو تقنية تكبير الجدار الرابع والتعريب وما إلى ذلك كما هو كليل بتعليق عرض مسرحي بنسج بالمشوية والتواصل الفني بين الحسية والصدقة .

وتشكل محاولة ممدوح عدوان هذه إضافة جادة إلى كل المحاولات التي قام بها مبدعون عرب من أجل استنباط صيغة مسرحية أصيلة تعكس الهوية الحضارية للإنسان العربي .

ولما كانت هذه المحاولات قد ولقت عند توظيف التراث واستلهاهم بعض آليات الشعبية من أجل تحقيق الصيغة المستقبلية للمسرح العربي ، فإن بعض المبدعين والباحثين العرب قد تجاوزوا هذا التعامل مع التراث إلى التطوير لصيغة درامية متصورة<sup>(٢٢٣)</sup> ، متطلعين في ذلك كما تجاوزت هذا التراث من إمكانات كفيفة بتجاوز التطوير المسرحي الأرسطي الذي

(٢٢٢) ممدوح عدوان ، « عصابة الرجل الذي لم يحب » ، دار ابن رشد ، بيروت ، ص ٩٢ .

(٢٢٣) الصفة ص ٦١ .

على الزمن غير بعيد : التطوير الشامل والجمالي . ولم تلق هذه التطورات عند مسكاة طرح اليكسات ، وإنما انطلقت تلك  
 بإبداعات تتجاوز الطرح الأرضي بما في ذلك قواعد الثلاث . ولكن اختيار « فراقير » يوسف إيلويس والدة في هذا  
 المجال ، لأنها مسرحية المنصمت عالم التأميل بدون عطفه المرح أو الخوف من النقد .

لقد فتح يوسف إيلويس باب النظر بجرأة جعلت الباحثين الذين جازوا بعده يستطيعون من دعوته إلى مسرح  
 الصانع . لهذا ظهرت دعوا توفيل الحكيم إلى قلب المسرحي ، وإلى الرائي إلى مسرح الأبطال ، وسعد الله ونويس إلى  
 المسرح القصير أو مسرح التيسيس ، ثم عبدالكريم برشيده وجماعة المسرح الاحتفالي إلى المسرح الاحتفالي ، بدعا  
 عز الدين إلى المسرح التراثي ، وفرقة الحكواتي إلى مسرح الحكواتي الشعبي . وكذا فرقة القوالب والسرايق وصلاح  
 الطعوب . ولا تزال الدعوات إلى مسرح عربي أصيل هي الحلم المشترك لدى أغلب القراءين العرب .



## شخصيات وآراء

يسعى هذا البحث إلى معالجة دلالة التجديد في الشعر العربي الحديث ، انطلاقاً من إطار نظري ، يجد مسنده في كتابات بعض الفلاسفة القدماء وعند بعض المحدثين ، خصوصاً حماسة ، من أمثال : رومكو ، والكيسون ، .

والهدف الذي رسمته لما همز الكلف عن بعض السبلات التي رافقت الظروف الثقافية المعاصرة ، ودراستها لطائفة الشعر الحديث ...

فلقد سمعت تلك الدراسات ، سواء يدعي منها أو بدون دعي ، إلى حشر الشعر داخل نوافذ صيغة ، والتمسكه في حلبة صراع متعل بصرفه عن كثرة الاستعارة المبرحة والاستخدامات اللغوية التي لم تحظ أحرها في ظل الأساطير الغامضة والتوجيه المقنن لحركة الشعر الحديث في أحرار علاقاتها مع نفسها من جهة ، وعلاقتها مع ( الآخر ) ( الدولي ) ، من جهة ثانية ، وعلاقتها مع ( الآخر ) ( التراث ) من جهة ثالثة .

وفي زمن الأساطير الغامضة ، يكثر الحديث حصراً لا قليلاً ، عن صوالب الشعر ، الحديث ، من الشعر القديم ، ٢٢ ما التسمية التي تلحق بهذه الظاهرة التي « ملأت الدنيا وشغلت الناس » ٢٢ .. كيف يتواصل مع الشعر ، الحديث ، في صورته الغربية ٢٢ ... وغيرها من الاستعارة التي تفرى ، لكنها تزوب إلى تلك الاستعارة الأمهات التي تشكل زوايا التشاؤم الذي حوصر الشعر في قوالبه ، وأسكن حوله الخلق ، فلم نجد ، أسمح له ونكراً ، رغم مظاهر التركيز الظاهرية :



والمصنف ملق الدراسات التي كانت ، ولا تزال ، حول تجديد الشعر ، يبعدها لا تخرج عن إطار هذا

## دلالة التجديد في الشعر "جمع وتعديل"

محمد إسماعيل عروكي

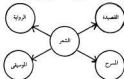
« لقد بينت الدراسات المتكاثرة إلى حد الغرغرين أن الألفاظ هي اللغوي والخطبة ... من التي تكون أساساً في الجمع في صيغة ... (رومكو والكيسون) »

شأن الزمن الرياضي ، فإن الشعر يقوم خدا على ذلك . إنه يعيش كل الأزمنة لأنه البؤرا التي تجمع فيها ، ولا تزال ، كل هموم الإنسانية ويشتركها الحالة نحو حيلة أفضل . وبخاصة الإنسان قبل . ويعيش في كل الأزمنة ، لأنه لم يزل عصر من العصور من نشأة الشعر ومراوكة . . . من توارثه وعقله .

وإذا كان الأمر على هذه الصورة ، فلماذا نحاول تقسيمه إلى قديم وحديث ؟؟ ولماذا نضطر إلى أن نحصر بالأول كل النهضة . ونرفع الثاني إلى درجة القديما والكمال ؟؟<sup>١١</sup>

٢- إن بعض النقاد ، الذين سقطوا في سبية هذا التقسيم ، لم يدركوا الفرق الفاصلة بين مفهوم الشعر ومفهوم القصيدة . وفي ظل غياب هذه المقاربة النوعية ، تتواصل سلسلة التباسات النقدية للشعر تراصلا فيما بين الرصون إلى نقطة التعمول والغلب على الحقبة المعقول كوميدي العقل ، والفقد التبعي

وعلى تجاوز ذلك ، أصبح بين يدي القارئ وحيا تلك الفارقة مع بسط الشرح حوبا حتى تشرك إلى أي حد من الخطأ كنا نتدخل مع هذا الوجود الذي نعلق عليه اسم « الشعر » :



« الثالث » : الأمر الذي يستدعي عخلطه الفصاحة وبفكرتك منظومه . وإن يتم ذلك إلا من خلال أسئلة مبدئية نسعى إلى إحقاق الشعر من شرفه تلك الظروف والتجاوز به عبر كل الأسئلة التي طابت عنها الدراسة العلمية لتلك الظاهرة .

وسيالاحظ القارئ أن الشعر العربي كان بإمكانه أن يعرف تطوراً عبقثاً وصحيحة أو نجيب الفقد ما أشرنا إليه . ولكن قد يكون في الظروف الحالية التي يعيشها ، رغم مظاهر الأزمة ، حافظ على المراجعة والمساواة والمجاز ، أي حافظ على التجاوز ، ما دام يعتمد على لغة من صلب الجمل ، في الآن الرحب والسعة الطلاقة .

لقد نريد الشعر أن يضطر إلى قسمين ، ربما أكثر من حاجز : قسم نعت ، ولا يزال ، بالقديم ، وسائر الأوصاف التي تخرج عنه ، وقسم آخر يوصف بالجدالة والمعاصرة وما إلى ذلك . . . ولقد كانت هذا التقسيم يوصفه المدرسة من الدراسات ، أعت تسليحها إلى التفسير البحتة

وبدأته . غير أن التحليل المتواضع الذي نحرص على كشفه هنا ، يبرز لنا عكس ذلك . وهذا راجع للأسباب التالية :

١- في الوقت الذي يسعى التاريخ إلى التضييق من

١١) نقار بين ما كتبه الدكتور علي الفاضل المراس من كتاب : « الشعر والرواية » في جامعة القاهرة للنشر العلمي . ط١ : ١٩٧٠ ، ط٢ : ١٩٧٢ ، ط٣ : ١٩٧٤ ، ط٤ : ١٩٧٦ .

الحقيقة لا تخفي ما نحن بصدد تقريره «ولا سيما إذا علمنا بأن «توبروف» يتألف ثلاثة أفعال : «إن الألب المعاصر يوتو لي رفع المقابلة بين البشر والشعر ، وإن الرواية المعاصرة تحتاج إلى قراءة شعرية» (٢٦)

إن ، فالشعر حاضر في الرواية ، ونحن نجعل هذا الحضور الدائم سداً في تدعيم ما نعينا إليه آنفاً .

لقد وقع العلماء القدامى في سيطرة التميز للشعراء الأقدمين ، وكرهوا كل فنية للمحدثين ، واستمرت وظيفة النقد على تلك الحالة إلى أن تقدم ، «إين كيبا» (١٩١٣-١٩١٤ هـ) بمحاولته الفنية الجديدة ففسر تلك الرؤية الجديدة ، مدعياً موقفه العلمي في قوله : «إني رأيت من علمائنا من يستعيد الشعر السخيف لتقديم **الفن** ، ويضعه في دائرة ، ويركز الشعر الرصين ... ولا يحسن عليه إلا أنه من في زمانه لو أنه رأى قائله . ولم يقتصر على العلم بالشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا يحسن عليه فنية دون فوم» (٢٧) .

ولقد تبعه في هذا الموقف السائد «أبو صلاح القرطاجي» (١٩٠٨-١٩١٤ هـ) الذي رد على المحسنين القداماء بقوله : «وأما من يذهب إلى تفصيل المحدثين بمجرد تقدم الزمان ، فليس من ألب مخالفة في هذه الصناعة . لأن له يأنظر أهل زمان من أهل زمان من أهل زمان ثم يكونون الشعر منهم لتكون زمانهم يحول عليهم من إكتناص المعاني ، بسطوره قلم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول ولتوفر البواعث فيه على القول ولتفرغ القصيدة له» (٢٨) .

إن هذا الرسم يكشف عن حقيقة أساسية ، وهي أن الشعر طريق للتقصيدة ، سواء في «الطبيعة» أو الثقافة ... حسب تعبير الرصينين ...

إن الشعر روح والتقصيدة جسد .. والشعر ، مرة أخرى ، جوهر ، والتقصيدة عرض يجل فيها ...

ومما يراه آخري ، يمكن النظر إلى الشعر باعتبار «منا» والتقصيدة شكلًا من أشكال الترابين .. ولما أن الترابين الكاشن القلب طويلاً وممكنًا ، أي يختلف من حيث الشكل ، فلكذلك الأمر بالنسبة للتقصيدة ، فقد اختلف في شكلها لتطبيقاتها ، حرة ، تسلسلية ، كويتية ... (٢٩) ولكن الشعر كائن في داخلها ، كما تكمن الروح في الجسد ، أو كما يمكن المتوهم في الموضع ... ونحن يتم النظر إلى الشعر وفق هذا التقسيم ، تكون قد وصلنا إلى مستوى الساق على السطح .

إن هذا ( الشعر = الروح - المتوهم ) لا يجل في الحقيقة القصيدة فحسب ، وإنما يمتد إلى سائر الأجناس الأدبية ، إلى درجة يمكن القول معها بأن الشعر هو الخاصية المشتركة بينها . ولذلك ، يصبح هذا الأخير مظهرًا مجرديًا وظيفيًا لا يرتبط بالشكل بقدر ما يرتبط بخصائص جوهرية تمتد أساسية في العملية الأدبية .

حقيقة أن لكل جنس اختصاصه البنيوية ، الأمر الذي دفع «توبروف» إلى أن يقرر أن «... قراءة الأجناس الأدبية يعني أن تتم من خلال الخصائص البنيوية لها ، وليس من خلال اسمائها» (٣٠) ولكن هذا

٢٦-٢٧-٢٨-٢٩-٣٠ : O. Bouché, T. Toubroff: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Éditions du Seuil, ١٩٧١, ص. ١٩٣.

٣١-٣٢-٣٣ : المرجع السابق ، ص. ١٩٤ .

٣٤-٣٥-٣٦ : الشعر والحسنات ، ص. ١٠٠ ، لبنان ، الجمعية الرواية ، ١٩٨٠ ، الجزء الأول ، ص. ١٠٠ .

٣٧-٣٨-٣٩ : المرجع السابق ، ص. ١٠١ ، الجزء الثاني ، ص. ١٠١ ، الجزء الثالث ، ص. ١٠١ ، الجزء الرابع ، ص. ١٠١ ، الجزء الخامس ، ص. ١٠١ ، الجزء السادس ، ص. ١٠١ ، الجزء السابع ، ص. ١٠١ ، الجزء الثامن ، ص. ١٠١ ، الجزء التاسع ، ص. ١٠١ ، الجزء العاشر ، ص. ١٠١ .

٣- إن هذا التفسير للقدم للشعر يجعلنا على السبب الثالث الذي من أجله نرفض على الدراسات التقليدية الشعرية ، ويتعلق بالترقية الثالثة من الفالوت الخمس .  
إنما حين نغلق الأبواب في وجه التواصل مع الشعر الذي برأه أن يكون لها وأصلاً متكبنا . بحث في القابل ، عن التواصل مع الشعر الذي يظن في ( الغرب ) ، لدينا أن ذلك مجموعة من الطروحات تجد صياغة مناسبة لها في بعض الدراسات التي تناولت الشعر الحديث والدرس والتحليل .

وأصل مظاهر ذلك البحث تبدو للوحة الأولى رمزاً للقدم الشعر العربي وروحاته الوحيدة ، ومؤشراً على نفسه للظن السليم نحو التطور والتعبد . وهذا يكون قد طرأ أصلاً بأصل ، كما يدل على استمرارية سلطة الكلاس الذي يشكل إحدى مكونات النظم العربية في الثقافة العربية ، ومنها وحدها<sup>(١٢٩)</sup> ، مادامت تجعل من الشعر العربي أصلاً لكافة الفروع ونخبة عليه . وفي هذا دليل صارخ على أن بعض نقاد العرب يسمون أن وضع الشعر الغربي موضع الأصل الذي ينتمي للشعر العربي أن يرجع إليه سلباً وإيجاباً . كما يدل ، من جهة ثانية ، على أن الرهان على الغرب في مجال الشعر والأدب يذكرنا بالمخطأ البصري في مجال الفكر والثقافة ، كما نجد عند طه حسين ، في : مستقبل الثقافة في مصر .

ومن هنا نستنتج بأن العرب ، حين يعملون من الأهر أصلاً لهم ، لم يكونوا ، بعد ، لأنفسهم خطايا جديدةا وحديدا يتحسم مع قائلهم وإقدم أجدادهم الحضارية . وهذا يسوقنا إلى استنتاج آخر ، مفاده أن

وفي الأندلس ، نجد : ابن بسام ، ( ثوبى سنة ١١٢٩هـ ) يتحدث نفس الوقت الذي يعزل إلى كشل أسلوب ابن قتيبة لقلا مطلقاً وبذلك في قوله :

« كل مرحة تليل ، وكل متكرر محلول » . وقد بحث الأسباح : « يا دارمة بالعناية فالتست ... » . وملت الطباخ : « حولة أطلال ببرقة نهضة ... » . والأحسان غير محصور ، وليس القليل على زمن محصور ، وعلى أنه فوهم : القليل للمفهوم .. فكم دلف من إحسان ، وأعلى من فلاح ... »<sup>(١٣٠)</sup> .

إن هذه الرقبة الروائية التي صدم بها « ابن قتيبة » حلقوس القاد نقاداً عن الشعر التحدث في عصره ، لتحتاج إليها ، مع نوع من التعديل ، البراعة بما نقادنا المعاصرين الذين يحصرون الجودة في الشعر الحديث ، ويضعونه في مذهبهم ، ويردلون الشعر القديم ، ولا يجب حدهم إلا لأنه قبل في زمان سابق لأوانهم ، وقد أن يعلنوا بأن « الله لم يصنع الشعر على زمن دون زمن ولا يقوم دون قوم » .

لقد أراد ابن قتيبة أن يقرر الحقيقة التي ذهبا إليها ، وهي أن الشعر جوهر وروح يحضر في كل مكان وزمان ، وما دامت تلك خاصيته الأساسية ، فانه من الملاحظ أن نفسه إلى قدم وحديث ، ونجده في عبادات ترفضها التهجئة العلمية منذ الوحة الأولى . إن عروض الخليل لمو أرحب من هذا التوبب التعسفي الذي نكسه في كتابات نقادنا ... وإن عمدة الشعر القروي على أكثر صرورة من هذه النسبة الضعيفة التي تخلق بها روح الشعر وجوهه .

(١٢٩) ابن بسام ، « المعبر في حاشين أهل الجزيرة » ، تحقيق : د. أحمد جابر ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٩ ، القسم الأول ، الطبعة الأولى ، صفحة : ١٥ . وقلافا أن هؤلاء نقادنا على الجانب الموضوع أكثر ، أساساً ، من جهة ، وأما ، من جهة أخرى ، الأجداد أهل الأندلس في وجه القاد الذي يرد القليل المتداول .

(١٣٠) راجع حوله نقادنا سيطرة القاد على القاد ، بكون القاد العربي ، « تحت هذه القاد » ، دار الثقافة ، بيروت ، طبعة الأولى ، ١٩٨٨ ، صفحات : ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ .

والأخص إلى هذا التفسير قضية جديدة ، وهي أن السؤال حول التجديد لا يمكن أن يتكسب إلا أيديولوجيا ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وذلك أنه ينطلق من مثال في الشعر وصورته قبله لا يسؤل إليه هذا الخروج عن الأصل ، سيما وأن مقولة « القديم والحديث » تعيد ، بحق ، للمادة السهلة لكثرة « المورثات » و « الوساطات » و « الطبقات » و « الجمهوريات » . ولكن القول أنها تشكلت للمادة الكبرى في بنية الفن العربي القديم ، وبنوعها يصبح إطارا بلا مضمون ، و « سياقاً في غير ميدان » . ومن ثم ، فإنه « مهما تعددت القضايا التي بإمكانها أن أبطل من السؤال طرحاً إستراتيجياً ، فإن الحقيقتين الأيديولوجيتين تبقى حادتين ، إن لم تؤخذ توجيهاً له .

**ويكفي الاختلاص** حل مختلف الدراسات النقدية ،<sup>٢٥</sup> « تذكر بالبنية الفكرية ، بضرورة التصعب سواء للأصل : والشعر القديم ، أو للفرع : الشعر الحديث » . أو لفكرة التجديد نفسها ، باعتبارها شرطاً للحدائق التي يدعي الكل وصولاً بها ، كما ادعى الناس قديماً وحصلاً بليل . ولكن هل نقرأ لهم الحدائق بليلك ؟؟ - من يدري ؟؟

وه على ذلك أن أبسط مضامين التجديد تعني الابتداع . ولقد انغمس معلوما لدى كل المجهلات الثقافية داخل الساحة الفكرية ، أن العقل العربي يعيش أزمة ابتداعية . ومن خلال هذا البيان ، يصبح الحديث عن التجديد بقرء الصاعية ، ويتأكد في المقابل ، بأن هذا الذي نسميه التجديد ، قد يكون مظهراً من مظاهر الأزمة ، وليس له بالظهور صلة معها بدت

الثقافة العربية لايجس عليها ، عصر التنوير ، بالقهرم الذي يلعب إليه ، الجبري ، حين يؤكد بأن « عصر التنوير ، بالنسبة لثقافة العربية ، هو بداية المسافة الأساس .. إنه الإطار المرجعي الذي يشد إليه ، ويخوض من جديد ، جميع فروع هذه الثقافة ، وينظم مختلف توجهاتها الخلاقة إلى يومنا هذا .. »<sup>٢٦</sup> حسب ، وإلّا يصعب علينا ، ونفس القصة - « عصر النهضة » الذي يعد إطاراً مرجعياً لكل لياريسى لل نقى الأصل من الطلوع « الأمري إلى الطلوع الغربي » .

إن العرب يعيشون مع الغرب زماناً واحداً ، ثقافتهم مجتمعة من الأمور المتفرقة . وهذا التناقض يلقي من الشعر فكرة الأصل والفرع ويضعها في مصاف التجربة الانسانية التي ينبغي أن تتناول من خلال مفاهيم مغايرة ، يسعى هذا البحث إلى الكشف عن بعضها وإثبات كان الشعر في السبب الأول رفضاً للزمان ، ذلك بغيره في السبب الثالث ، رفضاً للمكان ، أما دام ليس خصوصاً ، بلوم دون قوم ، كما غير من ذلك ابن قتيبة منذ القرن الثالث الهجري .

هذه الأسباب ، تكون قد حاصرت مبادء التجديد في الشعر ، من جميع جوانبها ، من أجل أن تجري في طبيعتها جرحاً واختلافاً قبل ولوج موضوعها ...

إن كلمة التجديد تفرض أصلاً وقرءاً : أصلاً يكون بداية الماضي أو السابق ، بالنسبة للشعر ، وقرءاً جديداً أو لاحقاً يسعى إلى أن يخرج عن الأول ، ويتخذ له أشكالاً ومواقفات مغايرة ، بمعنى أنه يسعى إلى أن يصبح جديداً .

٢٥ المرجع السابق ، ص ٢٦ .

٢٦ سكران ديسر في من البشر والاملايين بأمة العقل العربي ، والتفويض ، مرجع إلى

أ. الجبري ، « أزمة الابتداع في الفكر العربي المعاصر » ، مجلة بصائر ، الطبعة الرابع ، العدد الثالث ، يونيو ١٩٨٤ ، ص ٢٧ - ٢٨ .

٢٧ عبد العزيز عتيق ، « حول اتجاهات الفكر العربي القديم » ، دراسات ، العدد ١ ، ١٩٨٢ .



أخرى ، بمعنى أنه يقع في نفس الحقبة التي حظرتنا منه سابقا ... هنا يستبدل أصول معينة بأخرى مختلفة لها ... ومن ثم هذه الدراسة لتقدم مشروعيتهما ، سواء على مستوى المنهج أو الموضوع .

قد يذهب البعض هذا المذهب ، لكننا نقطعون إلى ذكر مسألة جوهرية ، وهي أن التباين السابق تم استكناهه من خلال حالة الانفصال التي توجد بين الشعر الحديث والشعر القديم ، من جهة ، وبين الشعر الغربي ، من جهة ثانية ، وبين الاختلاف حول تسميته من جهة ثالثة ، ونحن ، عمل العكس من ذلك ، نسعى إلى معالجة الشعر من خلال حالة الاتصال ، أي من خلال الوحدة التي يتشارك فيها مع نظام ، سواء في صورته القديمة أو الغربية الحديثة ، أو في صورته الغربية . وهذا ، نحصر ثلاثة التجديد في الشعر في الخصائص البيئية التي كانت ، ولا تزال ، تشكله ، وهي : الخطي ، تلك الخلاقة التي يرتبطت بالأسباب بخاصة ، أما أن تكون مساهمة أخرى هنا فبقية ...

أما حين نستعرض الخصائص البيئية للشعر ، أي شعر ، ( الحديث هنا نوزعي بالدرجة الأولى ، أما التحولات التي لم ترق إلى مستوى الشعر الحرفي فإدراجها هنا بعينها بعينها ) ونحاول جولة ، نجدنا نلجأ إلى عناصر لا خلافها بالتباين السابق ... ويمكن حصرها في الخصائص التالية :

( أ ) اللغة

( ب ) الرمز

( ج ) الصورة .

وسنلاحظ الفارق أن هذه المصطلحات تعيد بصيغة من الكلمات التي شاعت في نقد القصيدة المعاصرة ، كالرمز والافتقار والوحدة والتوقف الأساطير ، والتجريد والحداثة ، وغيرها من

وأخيرا . وتكفي هذه الحقيقة حين نعلم بأن الطفل العربي ليس له الاتجاهية في كثير من مجالاته ، ويمكن أن تأخذ أمثلة من الجانب الآخر أو السياسي ، بل في مجال التشييد والبناء أيضا ، لتلخص مظاهر الاتجاهية ، ولا يبالغ حين نؤكد بأن هذه الأخيرة تشر سمومها وسلباتها في قضاء القصيدة الحديثة ، الأمر الذي يساعد على القول بأن ما كان يمارس داخل هذا الفضاء الشعري باسم الحرية والتمرد على القوالب ، ما هو إلا مظهر من المظهر الثانية ، من مظاهر الاتجاهية المهيمنة على العقل العربي . وبالتالي يصبح كل كلام عن حرية الشاعر ومجازته لكل لقون ، مثبت بالضرورة من الحرية الحرة المظهرة ، فربما من واقع الاتجاه ، وهذا يكون التمدد ، هو الآخر ، مصلبا بشر الأثرية والاتجاه ، ولا يمكن للتعلل أن يجاري التحليل الذي نرى في هذه الأثرية مظهر حالية وسلامة ... أو كيف لمند أن يخطئ صورة البدء ... ؟

إذن ، أين ينبغي البحث عن دلالة التجديد في الشعر ؟؟

لنعرفه بداية ، أي بعدة بتوصيصة حسنا السؤال ، ولكن ، مع التذكير بأن المصوب لا ينطق ، في كثير من الأحيان ، طبعاً مدرسياً ، بل قد تكون الدراسة برمتها جواباً للسؤال . وفي حالتنا نحن ، فقد اعتمدنا الطريقة الثانية وحاولنا أن نبرز من خلالها دلالة التجديد التي يهيم في الخطاب الشعري في عصرنا الحديث . غير أن ذلك لم يجل بيتاً وبين المصوب الذي قد يكون مدرسياً في بعض الأحيان ، خاصة في مستوى توظيف الشعر خارج التابوت الذي أشرنا إليه آنفاً .

إنما حين رفضنا القضية الأولى ، كان لزماً علينا ، أن نعيد للشعر وضعاً جديداً يتحرك داخله ، ولكن ألا يمكن النظر إلى هذا التجديد ، الجديد ، - مهما كانت صفة - على أنه استبدال القضية الأولى بقضية

إن التعبير الجوهرى ، والتلخيص عرضى ، الخاصية  
بنوية ، لكن الظهور تاريخى ، والتلخيص أو الظهور كلاهما  
يتجهان إلى الحقيقة والتاريخ . ولذلك يؤكد  
«المعروف» بأن «الحقيقة ليست عامة مفهومها أيضا  
محصا فهي ترجع ، كذلك ، إلى تاريخ الفكر والثقافة  
والاجتماع»<sup>١٢٥</sup> .

ويختلف بناء هذا الكلام إلى صلب الاشتكالية  
بالمرة ، فالحقد الأمن الحديث ، في صورته العربية ،  
حاول أن يرفع من شأن التلخيص التي سيطرت على  
الفصيلة العاصرة إلى مستوى الخصائص البنوية دون  
أن يحسن بتلخيص «المعبرية» فيها . لأن التعبير  
الحديث ، بجميع أبعاده ، يعتبر ، في نهاية التحليل ،  
خطا . وما من شك في أن مظاهر الفصيلة الحديثة التي  
ليزوت على المستوى الروحي بالضرورة والتشك في جميع  
العلم ، «والتجريب» على المستوى الأدبي ،  
ويستلزم «التجديد» على المستويات الشكلية  
والثقافية . وما من شك في أن كل تلك المظاهر التي  
كانت تعبر ، إلى آخر تجربة تقنية تجد طريقها نحو  
الشعر ، عناصر أساسية في بناء الفصيلة ، وفي الرغم  
من ذلك ، ومع التلخيص والتلخيص الآخر ، لا يمكن النظر  
إليها إلا من خلال علاقتها بالحقيقة التي تتواجد فيها  
التعبير الحديث بشئ سلبية وإيجابية . ومن هنا كان  
إيماننا بأن تلك التي نريد لها أن تكون خصائص  
جوهريّة ، لا يمكن ، في الواقع ، أن تتعدى مجال  
التلخيص ، شأنها في ذلك شأن مظاهر  
الأنظمة في الأكل واللبس . كما يتحدث عن ذلك :

المصطلحات التي وقع فيها الاختلاف باختلاف المنهج  
والرؤية لدى تلك الفصيلة الحديثة . والأفهام الذي  
تعارفه ، هنا ، يتم بصورة حلقية لئلا يذهب مفهومه  
التفوي ، إذ يحرص على محاربة مفهوم «الأسامية»  
والحقيقة ولم مفهوم «الخاصية الذاتية» كما ورد عند  
«رومان جاكوبسون»<sup>١٢٦</sup> . ومعنى هذا المنهج أن الخطاب  
التفوي الذي يروج تأسيده هنا يسعى إلى أن يتحدث  
عن تلك المصطلحات ( اللغة ، السمع ،  
الصورة ) . ويحضرها خصائص يمين أو تقدم نحو  
الواجبة الأسامية ، في حين تختلف الكلمات الأخرى  
إلى العراء ، وذلك لأجندات التالية :

١- إن النقد الأمي يبحث عن المصطلح الكلي الذي  
يقدم للتفوي فحمية الكثافة والاقتصاد . كما نلاحظ في  
ميدان العلوم البحتة<sup>١٢٧</sup> ، ومن ثم فإن المصطلحات  
الثلاث تقدم هذا الامكان عندما تلتصق على مفردات  
أخرى وتضمها إليها .

(٢) ما من شك في أن تلك ، بهذا الشكل ،  
ستظل حط خلاف دائم بين التقاد ، خاصة بالنسبة  
لأولئك الذين أفرموا ببعض المصطلحات التي رفضوا أن  
تكون عناصر بنوية في الشعر ، واعتقدوا أنها  
لدراسهم . وأصبحت نقرأ عندهم : «الأسطورة في  
الشعر ...» و «البنية الأيقاعية في شعر ...»

غير أن ذلك الاختلاف يعود في الأصل - إن كان  
هناك أصل - إلى أننا لم نتمكن بعد الصاحة ، من التفريق  
بين التعبير والتلخيص . . . بين الخاصية والظهور .

ROMAN JAKOBSON: Eight Questions de poétique- Éditions du Seuil, 1975- Poésie: 85- p. 73

١٢٥- «الأسامية» : أي وضع الظهور التجريبي مخرج الأصل التي ليس عليها نقد أدبي . فالحقد بعضا منها ظاهري في عموم العلم . خاصة في حال اللغة العربية  
باعتبارها لغة الفكر من جهة . أم أن مصطلح «علم الأدب» ، «علم الشعر» ، «نقد الشعر» في اللغة العربية القديمة على الأقل لا يمكن بالقرابة . صاحب العلوم البحتة - وهو  
أن يشير إلى السلكي والعام الأدبي ، وإلى عنوان في الشعر «مفاهيم الشعر» (ص ٢٧) . «علم الشعر» (ص ٢٨) . «علم» من مفردات «أخر» (ص ٢٨) . داخل هذا  
المصطلح من تأسيس أيضا علم الأدب في الفكر العربي .

## رولان بارت ، في كتابه «Elements de Semiotique»

١٩٦٦

هذا أن نطرح السؤال ، ماذا كانت الأساطير الكبرى من الأجرية كما يقال ... ؟ .

ولذلك ينبغي أن يعطى لها حجمها الفعلي ، أو تعود إلى المنطقة الخفية من أجل استيعاب الخصائص البنية التي تكمن داخل الشعر ، داخله وخارجه كل زمان ومكان ...

ولذا نقرر ذلك كله نعود إلى فكرة الانعكاس التي نلحظها فيها سابقاً ، إن مصطلح اللغة الذي اعتبرته أساسية بديهية يستطيع أن يشمل مجموعة من العناصر التي فصلت عنها ، واعتبرت ، في المقابل خصائص أساسية في القصيدة القديمة أو الحديثة ، أو هما معاً مثل عنصر الوزن والإيقاع والتشكيل الصوتي التي لا تتجزأ إطار الحظيرة .

هذا فدرات الشعر التشبيكي ، يرى « باكسون » بأنه قد تم براميل حظيرة كثيرة ، فقد كان ، خلال القرن الرابع عشر ، ثقيلاً بالثقافة ، لا يفهم المقاطع الخفية ... بحيث كان من الممكن العثور على أشعار غير حدة مقاطعها الخفية غير متساوية ، أشعر الشعراء غير موزونة ... ومع ذلك ، كانت تعبيراً لشعراً ... في حين لم يكن من الممكن إحساساً الشعراء بدون قافية ، وعلى العكس من ذلك أصبح المقطع الخفي ملازماً في الشعر الواقعي التشبيكي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وفي القرن العشرين ، حين وقف إختيار التشبيكين على البيت الشعري الحر الذي يعرفه المعاصر ، لم يجد وجود الشعر تقليداً بصفة إيجابية : لا بالقافية ولا بالمقطع الخفي ، بل صار العنصر المازم له : الكبر (Intonation) .

لذا حين نتناول الشعر من خلال ملاحه الحظيرة ، نكون تابعين للمجتمع والتاريخ ... وتكون ، بمعنى بسيط جداً ، تحت سيطرة الزمن ، ولكننا أغفنا منذ البداية أن الشعر يقوم على تجاوز مفهوم الزمن ، وهو متوالي القدم والقدم ، لأن « الأخرق » في القدم شأن الأخرق في القدم ، لا يتضمن بالضرورة قيمة قديمة .

إن ظاهرة « الخفية » لعمل الشاعر مبهمة في دراسة الملاح التي طرقت حول بنية القصيدة ، فيستلزمها من مقارنة العناصر البنيوية التي تلوي في نواة الشعر وجوهه .

حقيقة أن العصر الحديث شكل منطقة أساسية وحيدة في مسار القصيدة ، والكثير في نفسها الخفية المدع والتعويض الخفي ، وصحيح أن هذا المقطع إزداد رسوخاً مع التجربة الشككية على فكرة ( إيون ) و من جاء بعده من النقاد ...

ولكن ، بالرغم من ذلك ، فإن الخصائص الأساسية كاللغة والصورة والرمز لا تزال هي البؤرة التي يتواجد فيها الشعر ويجب مع غيرها ...

إن توظيف الأسطورة والتمرد على شئ القديم ، و الإكسامة الجبرية ، داخل بؤرة التعليق الشكلي والتلفيزي ، وتكوين القصيدة بزمزومات اليأس والقتل والأغراب ... ما هي إلا ملاح استقامت أن تطرح مع الخفية المعاصرة كي تساهلها وتتسجم معها ... ( على يحي هذا أننا نقدم محاكاة من النوع الأرمني ) يكفي

مكتبات من المعاني تكثر أو تقل بحسب سياقاتها وأوضاعها  
بغيرها وأوضاعها بالجنس الشعري . » (١٩٦)

.. بل إن هذه الصفات التي تتميز بها اللغة  
العربية كانت عبارة عن مادة قانونية ، صاغها الشعراء  
قديماً ، واستمروها شيئاً إلى أن أصبح الشعر أجود  
سبكاً ، وأشدّ إيقاعاً ، وأكثر طلاقة ورواءً ... كما  
تجد عدد في حلال الصكوري ، في كتابه :  
( الصائغ ) . (١٩٧)

وقد يظن البعض أن هذا يتعلق بالأدب العربي ،  
ولا علاقة له بطبيعة اللغة . ولا حاجة بنا إلى مناقشة هذا  
الظن . وإنما يكفي أن نذكر بأن اللغة العربية لم تبدأ  
وحدها في عالم المعاصم ، وإنما كانت بذاتها الحقيقة  
تتغير من عالم القضاة والمفكرات ... إن الشعر سابق  
للمعاصم . ومن ثم ، تكون تلك المواصفات كاملة في  
طبيعتها ، وليس في معاصمها .

وما دام الأمر على هذه الصورة ، فإننا مضطرون إلى  
اعتبار اللغة جاسماً لكل تلك اللائح التي تعود كتبها  
إلى اللغة في طبيعتها ، ولعود ترميزها إلى فرائد الشاعر ،  
وشغافته وطاقته الموسيقية والتشكيلية التي تتجلى أثناء  
المقارنة بين هذا الشاعر أو ذاك .

لقد تم الحديث ، ولا يزال مستمر ، عن إستعمال  
هذا الشاعر أو ذاك لغة ... وعن الإيقاع الذي يبين  
على هذه القصيدة أو تلك ... وعن الوزن سواء كان  
تقليدياً أو فصلياً أو ترويحياً أو حرفياً ... وبحولت تلك  
اللائح كما لو كانت جديدة في ترميزها ، مع أن معظمها

ونظم بالموسيقى ملاطحة بالقول :

.. إذا كان لنا أن نقارن بين الشعر التشيكي  
المتين ، ذي الطابع الوزوني للقصص لأبيات من 14  
مقطعاً صوتياً ، وبين الشعر المقلد بالقافية ، في الأندلس  
الواقعي ، ثم الشعر الحديث الذي يمكنه الهزات  
والقافية معاً ، فسوف نجد نفس التوافق في الحالات  
الثلاث : القافية ، والمقطع العربي ، والشعر ...  
ولكننا نجد ، من جهة أخرى ، تدريجاً متلفاً للقصم ،  
ومعاصرة مختلفة للمعاصر المترفة التي لا تناصر منها . إن  
هذه المعاصر هي التي تجدد دور المعاصر الأخرى  
وتركها . (١٩٨)

ولا حاجة بنا إلى مقارنة دراسة وثيقة للشعر العربي ،  
ولكن الذي نؤكد عليه هو أن تلك الصفات ، التي  
ظهرت في حنية من الحطب ، إما تعود ، في نهاية  
التحليل ، إلى اللغة وطبيعتها العربية ، وإما أصولها في  
ترميزها ، لا في حنية من الحطب أو في قرابة من القوافي  
الشعرية المختلفة .

إن اللغة العربية موازنة بطبيعتها ، وثقافة أوضاعها  
الشعبي وتشكيلها التمسك المعروف والكلمات وهذا ما  
يؤكد « أنوليس » في قوله :

.. اللغة العربية ، بنوع خاص ، شعرية في الدرجة  
الأولى ، أي شخصية إلى حد كبير ... وتختصر في  
حركة الأصوات ، وفي الإيقاع الشعري يصل على هذه  
الغاية إلى أوجه .. وتصبح غاية شائعة وثقافة من  
الإيقاع والأداء والتمويه لا أحد لا يلاحظها ... فنخرج  
الكلمات من معاصمها الموضوعة والموجودة مسبقاً في  
المعاصم أو على الأكتاف ، ونترجع دلائلها ، ونحزن



والذي لا يمكن رده ، هو أن الإرتجالية في توظيف الأسطورة ساهمت في توحيد القاريين وتدرج قصائد التفاعل بينه وبين القصيدة الحديثة ، إلى درجة تُعزى معها أن الأسطورة هي السبب في ذلك التوحيد والإغراب ، بحيث يمكن الإعتداف ، بأنَّ امتثال هؤلاء الشعراء ، وتوظيفاً لأسطورة المرافف عمل قناني في « حاضنة » الألفية . هم الذين عرضوا على الثاني من أجل أن يتجههم القراء جهة الجبل الذي يفرون فيه من الأسطورة وما جاورها . ويظل القاريين معنويّاً في هذا الأسطويح ، لأنّه يخلقه التشابك الوجداني التي شطّرها الأولون في حكمية تقول : « أفتقر الناس من كنت في شعوره على الترخ منه ١٩٨٤ » خاصة إذا أخذت مدونه طليعاً منهجياً متصلاً على الشكل التالي :

١ - على يحتاج القاريين إلى فهم القصيدة لكي يفهم الرمز الأسطوري ٢ - أم لا بدّ من فهم الأسطورة . أولاً ، التحويلات مع القصيدة ، ثانياً ٢٢ .

إن توقف ، هذه المرة ، عند حقونه طرح السؤال فقط ، على لا بدّ من الإذلاء بما من شأنه أن يساعد في الكشف عن العلاقة المعقدة بين دلالة التجديد الزائفة والدلالة الواحية . . .

إن التصالح لبعض التصانيف التي أدت الانتشار فيها إلى بعض الرموز الأسطورية ، يلاحظ بأنّ الشاعر يضطر إلى وضع القوافي الشارحة لطبيعة تلك الرموز وتواجدتها في الوعي الفكر الأسلي ، وهذا العمل يميل - بصورة واضحة - نحو الشطر الثاني من السؤال ، أي أنه يعتبر فهم الرمز الأسطوري شرطاً لفهم القصيدة ، وبذلك يتم الشاعر والفاد بعده ، فضلاً بين الأسطورة

بالتاريخ الفعلي أو بالشخصيات الواقعية . وهنا ، تظهر أسطورة الأزمة العلمية والمعرفية التي سلط فيها بعض الشعراء ، والقاء معهم ، حين تعاملوا مع الواقع والشخصيات التاريخية المعرف بصحتها ، متأسّ وسناً ، جرحاً وتحديلاً . فضلاً أسطورياً الذي إلى الاستخفاف بجوانب تراثية لا بدّ على خبة في التوظيف بقدر ما يدل على الإرتجالية في الشطر إلى تلك التراث . . . لأن الإغراق في تدليس التراث ، شأن الإغراق في تقليده ، كليهما يكشف عن عقلية مختلفة وعقلية أحادية .

ثم إن الأسطورة ، كآلية ، أبغيت بتوظيفات عديدة ومتروكة بين البناء والتشي ، بين الولاة والإحكام ، وفي كلمة واحدة : بين التوظيف السياسي والتوظيف السايك . . . الذي لا يتجاوز سطح الإشارة والتسلي في إيجاد القضاء المناسب للرمز الأسطوري . وفي هذا يقول أحد الدارسين للشعر ( المعاصرين ) :

« وسلاحظ أن بعض الشعراء المعاصرين . . . يشيرون فهم مغزى الرمز ، فيستخلصون الرمز إستخداماً مزيفاً ، أنهم يعتقدون في أن إقتلوا له السياق الرمزي المناسب ، فضلاً عن عدم الارتباط الجوهري في شعرهم بين الرمز والشجرة . فالواقع أن الرمز ، إذا كان له مغزى ، فإن هذا المغزى يختلف نوعياً من الاختلاف من سياق إلى آخر ، لأن الرمز ، من حيث هو وسيلة لتحقيق أصول القيم في الشعر ، هو التمدد حساسية ، بالنسبة للسياق الذي يرد فيه ، من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة . فالتقوى في أي استخدام خاص للرمز لا يعتمد على الرمز نفسه بقدر اعتماد على السياق ١٩٩١ »

(١٩٩١) من الذين استعملوا « الشعر العربي المعاصر » : د. عبد الوهاب بنون ، « طبعاً ثانياً » ، ١٩٩١ ، ص ١١٠ ، ١١١ .

(١٩٩٢) الشعر والشعر : د. علي الشاذلي ، ص ٩٩ .

دليل على أنهم يتعاملون فقط من المسؤولية في تصور  
قطاع كبير من المجتمع العربي من الشعر ...

على يد هذه السبب المباشر في تلك التي توظيف  
الأساطير ٢٢

إننا نعلم أن هذا التعامل دون أن نرى العوامل  
المباشرة الأخرى ، كتشكيب والتمية والتدجين ...  
خاصة وأن هناك جانباً له علاقة حية بالهياكل الأولى  
للتعامل مع الأسطورة يتعلق بالسياسة . فمن العلوم  
بالضرورة أن التجويز في توظيف الأساطير لم يتم  
لأحداث غير محضة ، بل لقد ساهمت في ذلك بعض  
العوامل السياسية المتمثلة في الأمثلة والقهر والتفريد  
التي طرقت بعض الدلائل في حق المواطنين . وحتى  
لا نجعل الشاعر نفسه عرضة لأزمات القهر والحرقان ،  
فإننا نعلم أن الأساطير بالأساطير التي أتت له  
بإشكالات ثمة . فكماله يرمز ساهته على التلخيص بدل  
التفصيل ، والأساطير بدل الاقتدار .

وحتى نطرح السؤال التالي : متى لم ذلك ٢٣  
« يكون الجواب مرتبطاً بالتاريخ . ولأجل ذلك ، فقد  
أعينا .. من حطرات - إلى اعتبار الأسطورة ملصقاً  
« حليوياً » إستخاطع أن يقدر إلى فضاء القصيدة ،  
لأحداث سياسية وفنية وتقليدية . وكما بعض الشعراء  
يكون تابعاً لقرماني بالنسبة للمصالح السابقة ، فإنه  
بعض - هنا - أن يكون تابعاً للسياحة ...

إننا - وبعد كل هذا - أن سلوحيح الأسطورة ٢٤  
لقد اعتبرنا إخراجها من إطارها الرمزي الذي لم يكن  
أسطورة ولقد يكون غير - . رغم وهذا الشام بأن

والقصيدة وساقفة فكرية ووجدانية بينها . وهذه علامة  
على أزمة التعامل مع الأسطورة التي هيمنت في العصر  
الحديث ، وبذلك على ما سذهب إليه بعد قليل حول  
علاقة الأسطورة بالرمز من خلال المرح الذي نسمي إلى  
عالمته في هذه الدراسة .

إن الخرص على فهم الأسطورة قبل فهم القصيدة ،  
يوقع الشاعر في أزمة تواصلية مع القارئ ، إذ يجعل من  
القصيدة حاداً وثنائياً ، لا يفرقه إلا دور الاختصاص  
والسرقة القصيدة ... ولقد أصبحت هذه النزعة  
مروغية ومتجاوزة في منظور النقد الأدبي ، الذي يبحث  
عن التواصل ومن الجسور بين الشاعر والقارئ ... وإلى  
أخضر ، بالنسبة ، إلى الاستدلال برأي الشاعر  
الفرنسي ( الروسي الأصل ) : « هنري ميشوليك » ،  
وهم الاختلاف الذي قد يذهب ليد ، خاصة إذا نظرنا  
إليه في صورة الحظوة ، يقول فيه :

« أسس بأن على أن القب يهذه الصيغة الشعرية ،  
أي أن يكون لشعري اللغة الأكثر بساطة وأصيلة ،  
على عكس التقليد الشعري الفرنسي الذي يهيج اللغة  
الشعرية بشكل متفاد مع اللغة الأدبية . الشعر  
بالنسبة إلى هو داخل اللغة الأدبية . ثم هو اللغة  
الأدبية نفسها محضة بكل المتطلبات الشعرية داخل  
اليومي والشعري . لقد قال بوليفر : « الصيغة هي أن  
أقل من يتناول » إني قريب من بوليفر عند تقليد  
ملازمي » (٢٥) .

ولعل حشر الأساطير بصورة متعاقبة في السياق  
الشعري بعد ، من خلال هذا المظهر ، عملاً مساعداً  
على تكريس التقليد « ملازمي » وبذلك فقد أسقط  
الشعر طريق المعقولة إلى إلهافها من قبل . وفي هذا

(٢٢) من حوار الجواند مع شعالي عبد الأمير ، مجلة «حوار» ، عدد ٢٢ ، لندن ١٩٨٤ ، صفحة ٢٦ .

لتطور البلاغي عند العرب ، واهلوك تفكيك القلوب  
المهيمن داخلها ( علم البيان ، علم القاصي ، وعلم  
اليدج ) ، كما يحتاج الى مقارنة تلك الدراسات البلاغية  
بالجهود البليغة من قبل النقاد الغربيين في مجال البليغة  
الحديثة والأسلوبية ، كما يضطرون الى معالجة الأراء التي  
كانت بتغير البليغة أو إصلاحها أو إزالتها بتفاهيم  
جديدة . . .

ويؤام الأمر متعلقا بهذه الصورة الواحدة لأسباب  
تفرسها طبيعة البحث أولا ، ولأن مثل تلك العمل  
يجتاح ، ثانيا ، الى تعاضد الدراسات النفسية  
والأنتروبولوجية والمنطقية ، بالإضافة الى المعاللات  
الفرساقالبلاغة والأسلوبية وه علم الشعر . . . ولكن  
وما لا يدرك كله ، لا يترك جله ، كما قال الأولون ، ومن  
ثم ، سنحاول الكلام حول ماركه متعلقا بوضع الصورة  
في الثقافة القلاية ، وما آلت إليه في العصر الحديث  
تعلق العمل بهذه المكون .

بلاط الدراسات للبليغة العربية أنها انقسمت ، عبر  
تاريخها الطويل ، الى قسمين أساسيين : بلاغة قانونية ،  
وبلاغة نصية .

أولا لنصعد بـ ، البلاغة القانونية ، تلك التي تتعاملت  
مع مكونات الصورة وعضائرها التي ترتبط بالثقافة  
والشعر والاستعارة والكناية ، باعتبارها وصايا وقواعد  
أحب مراعاتها ، وينبغي الالتزام بها كي يقق الشعر في  
الأسواق واطبق لشعره الأفاق . ومع هذا النوع من  
الدراسات البلاغية ، يهيمن فكرة الأصل والقياس  
هيمنة عظيمة ، حيث تتحول تلك الوصايا والقواعد الى  
أصول ينبغي للشاعر أن يقدس ، ويصانعه ، عليها ، وهنا  
يكون المجال واسعا لعمل الطاقة العقلية والمنطقية عند  
الشاعر ، وتتسلط بذلك الطاقة المنهجية التي ينبغي

الأسطورة تشكل أعلى القيم في الشعر ، والمثل المراتبة  
الأساسي في تصوير قصائد القصيدة وشعرها بمحاولات  
متباينة ومختلفة ، فلما نثر على مثل هذا في بقية العصور غير  
الأسطورية . . . لانا لا نعلق في بحثنا هذا من متعلق  
المصاحبة بين عناصرية وأخرى ، وإنما نسعى الى  
التوصل ، عبر أركيولوجية نقدية ، الى الأمسك  
بالمصاحبة البنيوية التي تشكل الشفرة المتكلمة في  
إنتاج الخطاب الشعري . وبذلك فانا لا نرى أصل قيمة  
في تفصيل هذه الخاصية عن تلك ، إلا أن التناق الأمر  
يتعلق بالعام والخاص أو التكني والجزئي . ويون أن نعلن  
سرا ، فانا نعتمد في هذا التفسير عن مفهوم بنوي  
بالمفرجة الأولى ، يتم بالاستمرارية لآليات النوع ،  
بالملاقة بالمعصر بأمر متعلق بذلك .

إن الرمز يتصلو حدود الأسطوري ، ليتمكن القصة  
تسها ، ولعل إصرارها يتجسد هنا - كما كذا الصورة  
إخراج الرمزية وراء عيس تلك : وإحدى المميزات  
صحيح ، كان يود هذه الدراسة أن تلمر إليه ، لولا أنه  
وعزا كثيرا ليست لغوية ، وإنما ترتدي اللغة معادمت  
تغير الخطاب الشعري ويكون الأيدي . . . .

فأرمرز ، منها ما هو لغوي . لأن اللغة ، في جميع  
الدراسات الأنسية المختلفة ، دال تشير ، أي لرمزها الى  
مدلول خارجها . ومنها ما هو غير لغوي ينتمي الى الثقافة  
والفريق والمجتمع . . . .

لأجل ذلك ، لا تخرج الرمز ضمن اللغة ، وتدخل  
الأسطوري في عناصرية الرمز التي اعتبرناها ببنوية في  
الابحاح الشعري .

لما بالنسبة للصورة ، الخاصية الثالثة في العملية  
الشعرية ، فإن الحديث عنها يحتاج الى جمة شامل





ومن ثم ، فقد كانت أشكافه تصدر عن طبع راضٍ  
قول الشعر ومارسه ، ولم يكتف بطولوه المختلفة ، لأن  
« التدوير العليل الخاضع لها صناعة برأسها » ، وهما غير  
العلم بقرب الشعر وإلفاته ، ومعانيه وإعراجه وقوافيه  
وأوزانه ، وهي شعبة إلا على أهلها السليمين صحت  
طباعهم وصفت قراتهم ، « واقتضت أذهانهم وأهوا  
أعمالهم في حيلتها ، وفرغوا أنفسهم لتحصيلها ،  
وراعوا الكلام ومارسوا قول الشعر وتعلموا عمله  
وأزموه أعله » ( ٣٨ ) .

ولقد كان أبو حزم من هذا الشرح التعاطي للشعر  
إبداعاً وخلقاً ، ولذلك حيلنا بأنه كان يتشغل  
ب« البلاغة النسيبة » التي تنطلق من الحالة لأمن  
الفاحشة ، ومن الباحث لأمن القاسيون ، ورغم ذلك  
لا يثبت التي يطرحها من حين لأخر .

إن المجهود الذي أبدعنا أبو حزم أوصاله إلى إدراك  
حيل خاصة الشعر ومكوناته البلاغية وبعثه بركن « الله  
ذلك » على ثلاث أساليب وهو : النظم ، الأسلوب ،  
والنثر . ولكن كان مفهوم النظم قد استقر صبح  
البرجاني ، لأن أبحاثهم أشبه إلى المعادلة التالية :

النظم = الأسلوب = النثر .

إن ماكان يعني به البرجاني هو إيراد طبيعة الشرح  
واعتلاها من شاعر لأخر ، بمعنى أنه لم يكن ينظر إلى  
العملية الإبداعية من خلال الاتصال بالقديم والأصل  
والقاعدة ، أي من خلال التشابه ، بل كان ينظر إليها  
من خلال الاختلاف والفرق والمترج ... ولقد أوصله  
ذلك إلى معالجة النظم والأسلوب معالجة مزدة وجة ،

في ذلك أن الشعر مجرد حيل وتحليل ، دون أن يتحرك بأن  
فهو الشعر والتحليل فهم مقطوع ، وأن العيب لا يوجد  
فيها ، وإذا تكمن في فهمه لها .

هذا الفهم البلاغي كان قد حظى بإثابة الفعلية مع  
القزويني ، والعمري ، وهذه ، إلى إقرار وشرح للشرح ،  
وللمعترض دون أن يشهد أي بحث معها كانت حيلته ،  
خاصة عندما استقلت مباحثها عن الأدب ( ٣٩ ) .

... كتاباً أما بالنسبة للبلاغة النسيبة ، فهي التي كانت  
تنطلق من النص الشعري ، وتستخرج ما ينقسم من  
صور شعرية وأساليب بلاغية تعود إلى مقدرة الشاعر  
وقوته التحليلية . ومع هذا النوع من الممارسة البلاغية  
كان التحليل يؤدي بدوره النضال ، الأمر الذي انتهى به  
إلى أن يحل مشكلة مطروقة في الدراسات التي قام بها  
الأمام عبد القاهر الجرجاني ( توفي سنة ٤٠٦ هـ ) في  
القرن الخامس الهجري ، والتي تروى بالمشاهدة  
النسيبة عند أبي حزم الجرجاني ، في القرن السابع .

ولقد نظر البعض أن أبحاثهم لم يقتصر من النصوص  
والقصائد ، والدليل على ذلك ندرة الأمثلة التي استدل  
بها في مباحثه . والواقع أن هذا الدليل لا يقوم فعدا على  
ما هنا إليه ، بل قد يكون معقداً له ... إذ لا علاقة  
بين كمية الأبحاث والأحكام التي توصل إليها الباحث  
البلاغي ، ولا فإن القصائد تترك في كتابات البلاغيين  
والقانونيين مثل السكاكي والقزويني إلى آخر كتاب  
يقرر في القوانين والمبادئ الحديثة ...

لقد إن ربط أبحاثهم بالشعر غير مستويين اثنين :  
مستوى الإبداع ، ومستوى النقد .

( ٣٩ ) أبو الفتح ربه ، « البلاغة على المراجع » ، دار التراث ، مصر ، طبعة ١٩٥٨ .

( ٤٠ ) أبو طاهر محمد بن جابر النسيبي ، « قانون البلاغة » ، تحقيق : حسن فاضل جليل ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، طبعة الأولى ، ١٩٨١ ، طبعة ١٩٩١ .



ولأنه ينقص . بالمقاييم القديمة التي لن تكون سوى قوانين استطاعت أن تسوي على ناحية السيرة البلاغية والتقليدية ، أي أن تكون الأمظهر من مظاهر الحقيقة ، لأنها شأن الأسطر : بالنسبة للتصديق الحديثة .

وعنا قد يتساءل البعض عن مصير التشبيه والاستعارة والتكناية . . . .

وللأمانة عن ذلك ، نستحضر ملحقنا إليه سابقا ، من أن اللغة التي اعتبرناها عاصية بنوية في الشعر ، تشتمل . كذلك ، على التشبيه والاستعارة والتعطيل والتكناية . وقد يبدو هذا التعطيل غريبا ، إذا ما خلافا بين اللغة كالكلمات ، وبين تلك الأساليب التركيبية وتشكيل بلاغي ٢٢ وينبغي أن يلاحظ ، هنا ، أن ههنا شيء لم يكن مرتبطا بالاداءات نحوية ، والأصبح الشعر هو ، بفضله الذاتي الجمود ، وإنما كان يضع في حسنة قبله في ميادين الصور والتركيب والدلالة . . . .

ثم إننا نرى . هنا - نظرا للأمام التطوري البشري إلى تلك الأوجه البلاغية . لقد أوجع ، البشري ، كلا من التشبيه والاستعارة والتكناية والتعطيل إلى عبور الشجاز ، يقول : ( . . . ) وهكذا اسم الشجاز ، فإنه شامل للأوجه من الاستعارة والتكناية والتعطيل . . . ) ٢٣ .

وإذا أضفنا إلى نظره ملحقه إليه ابن جني وغيره من علماء اللغة من أن اللغة العربية ترتكز ، في معطيتها ، على الشجاز ، أمكن إخراج الأوجه البلاغية المختلفة ضمن الشجاز الذي نلاحظه ضمن دائرة اللغة العربية .

والنتيجة التي نود أن نخلص بها من وراء هذه الوقفة مع البلاغة العربية ، أن الصورة الشعرية باعتبارها ، البنية والحيز ، في الدراسات البلاغية قد انعكست عليها هذه الوضعية البره وجدة ، فخلصت . هي الأصرى - لقولة ، الأصول والوصايا ، مما جعلها لا تظهر بملامحة الحيل معاكسة طويلا ، وهذا ما يفسر إفتان قطاع كبير من أهل البلاغة بالتشبيه والتعطيل من الاستعارة ، لأن الأول يعني على الحدود المنطقية بين ألباد العزم ، بخلاف الثانية التي تعدى تلك الحدود بخلق الطاقة التخيلية لدى الشعراء . ( ٢٤ ) .

لم يكن الشعراء ، في قتل هذا القيد ، بتشكيل الصورة وفق ، ماوافق هواه ، أن تلك إصاح إلى بلاغة مغيرة ، وإذا كان يظل عناصرها ونفسها على الصور السابقة ، ويقارنها بها . . . قابس لنفسها . بعد ذلك ، لفصل السبق والابتكار ، والدالة لفصل التمييز والاضافة . . .

وعلى التيقن من ذلك ، حاولت البلاغة النصية ، أن تكون البلاغة الأسلوبية ، تعديل النظرة إلى الصورة الشعرية ، بالرفع من شأن التعطيل و ، المعوى ، . والنسأل إلى الذي نطرحه هنا من أجل العودة إلى مكانة بصفته حول الخصائص البنوية للشعر : أي نوع من الصورة تعتبر عاصية أساسية في اللغة الشعرية : النوع الأول الذي يعود إلى البلاغة القانونية . . . أم النوع الثاني الذي يقوم على التاكوت الذي تحدث عنه الفخراني ٢٥

بالنسبة لنا ، لم يكن عودة الزكوة إلى النوع الأول ، لأنه يعطل مشاريع التعطيل ويضيق العملية الإبداعية .

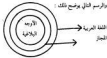
٢٢- دراسة هذه الصورة ، واضح الكتاب ، الصورة الفنية . . . . الدكتور جابر جعفر ، دار الفجر ، بيروت ، طبع : ١٩٨٤ .

٢٣- م.م. هادي البني ، الفجر . . . ، دار الكتب العلمية ، طبع : ٢٠٠٠ ، ص : ٢٢٢ .

وليس هذا المعيار لتأني الأوجه البلاغية ، أو تعيها  
لتنوعها ، وإنما المعيار لها ضمن الحدود التي تحركت  
داخلها إبان النقد القديم . وسيد لنا هذا هل أن ما كان  
يعتقد من صميم الصورة ، كالأصالة ، والتشبيه  
والتشكيل ... إلخ هو : عاصية غالبية ، في تلك الفترة  
قطر ، ولا يمكن منحها على القدرات اللاهوتية ، أو  
المستقبلية . وهذا ما نعتبره تطبيقاً صليفاً لما لعب إليه  
« بانكسون » ، حين قال : « إن البحث عن عاصية  
غالبية ليس فقط في النتاج الشعري لأدباء معين ، وليس  
قطر في القانون الشعري ، وبصريح القواعد التي تسيطر  
على مقولة شعرية معينة ، لكن أيضاً في فن فترة زمنية  
معينة بالكلية » إذا اعتبرنا هذه الفترة الكلاسيكية ( ١٩٥٠ ) .

وحيث نتعامل مع الشعر العربي باعتباره فترة زمنية ،  
نلاحظ فيه صيغة الصورة وبالشكل الذي كثرنا إليه  
سابقاً ، وهذا هو الذي نتعامل مع الأوجه البلاغية  
تعبيراً ، جليواً ، وبصورة واضحة ، مناهضة تعتبر  
مظاهر التجديد في القصيدة المعاصرة حقيرة ، فكل ذلك  
الامر بالقصة لجميع أشكال الصورة الشعرية التراثية ،  
فإنها لن تخرج من إطارها التاريخي . غير أن التحليل  
البنيوي لا ينظر إلى التعبير البلاغي في تراثيته أو في  
طرقه بل فيما يحمله داخل العلاقة المشابكة التي تكون  
نتيج الصورة . ومن ثم فقد أصبح التشبيـه الذي هو  
أبسط وجه بلاغي ، « أساساً عظيم في تشكيل الصورة كما  
سنرى في القصيدة المقارنة » ، كما قد يصير السرد المباشر  
للمتلعب حل زمن واحد أكثر فعالية من السرد الشعري  
في الأثرية المتعددة .

والى هذه الحدود ، فندري الخطر أننا في تناقض من  
طبيعة الصورة ومكوناتها ...



ويبقى السؤال بسيطاً حول المكان الذي ندرج فيه  
الشعور القرطاجي ، ابن لسدليل كلاً من النظم  
والأسلوب والمزج ؟ إن أي ملاحظة ، مهما كانت  
بسيطة ، قلنا بأن تلك العناصر الثلاثة لا تنتمي إلى  
الثقة وإنما تنتمي إلى قدرة الشاعر ببلوغه أثناء التعامل مع  
التأليفات القسطنطينية والمغربية ، كما تعود إلى زيادة  
« عواء » ومماحت قصيدته المختلفة ... إلخ . فمن  
المفروض أن تضع ثقوبه بجانب الرسم السابق للبحث ،  
بعد ذلك ، عن العلاقات التي تعطيها . ولكن ما من  
طبيعة تلك العلاقات ؟ وكيف تتجسد مكوناتها ؟

إن الشاعر الذي يعترف نظم اللغة وأسلوب ( نسبة إلى  
الأسلوب ) التأليفات الشعرية وفق مزجها في الشعر ، إذا  
بنه صوب اللغة إنقلها من جهاز وأوجه بلاغية أخرى  
ليشكل ذلك ... وهذه العملية التي يقوم بها هذا العلاقة  
حيمة بالصورة : إنه إنكار الألوان وه الزواجر ، والظلال  
لوعكس التكوين الذي يجهده أو يستشرفه . إن هذه  
الصورة الفارس ، هنا ، بوصفها إستراتيجية للرسم  
الأول ( الذي يضم اللغة والمجاز ) جهة الرسم الثاني ،  
الشاعر لا يصر صحتها ، وإنما يقتضي منها ما يستلزمه حل  
تشكيل صورة ، فتصبح بالتالي وحدة من أن تكون  
أساس التصوير الفني ، الغربية من طموح الاندماج  
الشاعرة ليس ...

٢ - إن معظم ما كان يقن خصائص التورية في الشعر العربي ، ما هو إلا مظاهر استطاعت أن تبين على قدرها القصيدة الحديثة .

٣ - ومن أجل أن يكون السؤال إستيعاباً فقد سألنا البحث إلى أن الخصائص التورية في الشعر تتحدد في اللغة والرمز والصورة .

٤ - قد طرأ على هذه الخصائص نوع من التحوير والتعديل ، أو التغير والتبدل ، وقد تتراجع بعض سماتها لتصبح التعليل للامع جديدة ، وهذا ما نسبته بالمظاهر الخطوبة أو « الحاصية الغالية » في الشعر العربي ، لكن الخصائص تظل ماثلة في البلد الشعري .

٥ - لقد أكد ابن قتيبة أن الله لم يقصر الشعر والبلاغة على الزمن فقط الزمن ، وإنما كان الأمر كذلك ، فكان لنا أن نتساءل عما إذا كان الصرحا : « ما هي بلاغة الشعر الحقيقية (الحاصية) ؟ » اعتبرنا البلاغة عوراً حسول الصورة = المركز ؟ ٢٢ والأخص حين نتعامل مع القوانين البلاغية الثابتة لتعاملنا تقريباً ٢٢ ما هو العلم الذي يهبط بها ٢٢ وما هي علاقته بالعلوم الأخرى ٢٢

وأخيراً إن نقول أسرى النظرة التقليدية لمجوع الصورة وأحوالها . . نحن حين رفضنا الأصول والوصايا والقواعد لم يكن هدفنا الاستيعاب والأيدولوجي قصير ذلك على القواعد القديمة ، وإذا كنا في لغة حرصنا على التشكيك في كل معلومة نسعى إلى استبدال القوانين السابقة بأخرى جديدة ، ونقل الوصايا السابقة بغير الرغف من شأن وصايا مغايرة . ثم إننا لم نحارب الأوجه البلاغية في ذاتها ، وإنما استصغرنا القوانين البلاغية لتلك الأوجه ، وبخاصة حين لقن ونقصد . ثم إن قضية ميثاق البلاغة القديمة أو إحيائها تقع خارج طبيعة عملنا ، ولا نعلم أن الكلام المستعمل ظهر على البتة في هذا الشأن ، وفي رأيي ، أن هذا العمل ونحن يعلم لابد أن نقيم أسسه منذ الآن من أجل البحث عن العلاقة بين البلاغة القانونية والبلاغة النصية ، من جهة ، وبينها وبين الأسلوبية الحديثة ، من جهة ثانية ، وبين ذلك كله وبين علم الشعر من جهة ثالثة . . ويون أن نبحث له عن إجابات ، لابد أن يكون موضوعه أساساً لكل تلك العلوم السابقة ، وأن ذلك يمكن الوصول إلى بعض المقتضى الموضوعية في هذا المجال .



أما الآن ، فلنحاول أن نجعل القضايا المثارة في ثنايا هذه الدراسة :

ونستعمل على طريقة هذه القضايا واعتبارها من خلال القضية التأسيسية للتصنيف : « إيماناً من ليدالي السندباد ١٣٧٠ للشاعر أحمد علي الرباوي ١٣٧٠ » .

نترجم داخل هذه القضية رموز كثيرة ، الأمر الذي يجعلنا نلجأ إلى ولوج بنية النص من خلال تلك الرموز ،

١ - إن التالوث الذي فرضه الفداد على الشعر العربي جاء ولدت النظرة الأيدولوجية التي تعاملت مع التجديد من خلال تعصبا للتصنيف الحديثة .

١٣٧٠: بيان « الأصابع المبرقة » ، « القضية الثائرة » ، « وحدة القرب » ، « طيف التولي » ، ١٣٨٨ ، ص ٢٥ .  
١٣٧٠: ناصر حنوني ، « من حواشي ٢١ » ، « أسئلة بلاغية الأصابع » ، « وحدة القرب » ، « أن تبارك منسوبة صبا » ، « المظفران والعلوم الأخرى » ، « القرب على هذا » ، « الكليات والحق » .

القائمة ١٣٩ ، لأنها لا تليق هذه الأمور ، بل تليق  
بدعوى شخص السبيل من القاطع الأول :

« وجئت لتظن عورة سبيل من السبيل  
والبحر يصرخ من وراءك يسألوا كيف  
والرهود .  
هو أن يرهود ؟  
لو ما علمت بأنه أسره أمة البحر

في قلعة سوداء في جزر من الدم والخطر . » ١٣٩

فالسبيل لا يتو مع الأحداث الواردة في القصيدة  
والبحر الهيم عليها ، بل يدور فيه ويستلهم من  
الملاح . ثم إن استحضاره لا يخرج - على عكس ما  
نجد في بحر الدين اسماعيل - عن إطار الذات الفردية  
التي حياها الرمز في ذلك من الملاح .

والتيك الأمر بالنسبة لأندريس في قصيدته : « إلى  
سيزيف » :

« أقسمت أن أكتب فوق الماء  
أقسمت أن أعمل مع سيزيف  
صخرته الصلبة » ١٤٠ .

لأننا نلحس في كلامه إشارة واضحة إلى أسطورة  
سيزيف ، ولكننا إشارة لم تكن من داخل القصيدة ، وإنما  
القصيدة من خلالها ، وإذناك هذا فلك حين يبدآن  
تصويره كما « عن » هو : « وجئت لتوقف عند حرف البحر  
مع » .

فمن أن تكوننا الإشارة إلى الخاصيتين الآخرين ، ولقد  
أحدثت تلك الرموز ، عبر نظم الشاعر وأسلوبه  
ومزجه ، في الشخصيات التالية : السبيل ، أخرى  
التي ، محمد ( عليه الصلاة والسلام ) . غير أن  
الشاعر الرمزي يقيم أثناء تعامله مع هذه الرموز قصداً  
صارحاً بين أخرى ، من جهة ، وبين التبارك في  
توظيف الأساطير والرموز ، من جهة ثانية ، فهو لا يشير  
إليها ، ولا يوظفها في سياق النظم ، وإنما يوظف القصيدة  
بأكملها بناء رمزياً ، بحيث لا نجد داخلها إشارة  
إلى تلك الشخصيات ، ولا إلى أسماهم ، وإنما يعمل  
القصيدة بأكملها أسداً ، ثم وبناء الأحداث التي  
واسمهم .

وتلخيص هذه التجربة عليها حين نستلهم بعض  
التجارب الشعرية التي رأيت توظيف بعض الرموز ،  
لنرى إلى أي حد يمكن التمييز بين أن يرمز في إطار  
التوظيف صفة الملاح بحيث نطرحه الملاح ، ونكتفي ،  
هذا ، بجزئين اثنين : الأول في نهاية الشعر الحديث ،  
والثاني في أسطورة الأندريس ، وهذا السبيل  
والأندريس . ١٤١

في القصيدة : « رحل التبارك » ، يوظف السبيل  
أسطورة السبيل ، لكنها حين تطلق تلك لا ترى رأي  
الدكتور عز الدين اسماعيل ، حين يقول : « وأول ما  
يتكون على لسان الشاعر في استخدام هذا الرمز  
استخداماً شعرياً ، أنه لم يتعامل معه من الخارج ، أي لم  
يكتف به على السبيل الشعري إجمالاً ، مكتفياً بأبعاده

(١٣٩) نصوص من القصيدة : « ولا تليق هذه الأمور » ، « القائل » : « أشعره القدر » .

(١٤٠) الشعر الحديث : « القصيدة الحديثة » ، « القصيدة الحديثة » ، « القصيدة الحديثة » .

(١٤١) « القائل » : « القصيدة الحديثة » ، « القصيدة الحديثة » ، « القصيدة الحديثة » .

الانجليزية عن هذا السؤال ، فمن بنا أن نطلق مع القصيدة بشكل عمودي من الأعلى إلى الأسفل ، ولأن ما يربطها . عند ذلك : الأعداد التي يتوابع تحت العنوان مباشرة : « إلى أي في أرض الوطن » ١١ ألعاب العائد من فرنسا إلى وطنه الأصلي ، يشكل ، هنا ، متناقضاً يجذب إليه دلالات الرموز السابقة ، فيعكس بذلك مستويات متعددة لا تؤخذ - بالضرورة - إلى الأب في مستوى الفرد أو الأسري ...

إن حالات الرحلة إلى فرنسا من أجل البحث عن مصدر للزمن ، مع المحافظة على القيم التي تسمى إلى ( الوطن = الأم ) ، لتجمع كلها ، في وضعية الأب ، تفتقر هذا التماثل بينها وبين تلك السرموز . فالسيدة ، كان يهدف من وراء رحلته إلى تحقيق غرضين : غرضي ملي ، والأخير حكمي ( نسبة إلى الطوائف ) . . . . . ولكن أسطر المواطن إلى ممارسة نفس الرحلة إلى غرضها المزدوجين ، ( المواطن = الطالب ) يندرج البحث عن ( الحكمة = العلم ) . . . . . والمواطن الصالح يتجاوز البحث بحثاً عن قوته . . . . . غير أن رحلتها تستخدم بمواصفات لا تنفي عن أي شعاع أو سلبية . . . . . إلا أنها حوافض تعود إلى أصلها إلى الوطن - الأم الذي لم يستبعدوا منه ، ولم يجازعها بها بنسب لبياعها العلمي والمادي ، وعند العودة ، يدرك أن ( الوطن = العلم ) ما هو إلا وطن برفق السقوط في رحل الاقتصاد المفر ، ويؤمن في مستلزمات الانعكاس الحضاري الواحد مع الاتصال الحضري بأوروبا ، وتقدم إنسان الوطن قرباً لهذا الزواج بفلسفة الغرب ، الزواج الذي يبدو كثنائياً (١٦) :

أما في حالة الربوي ، فإن السبيل وأمر القيس (عبد النبي) (١٧) لم يستحضروا من خارج النص ، ولم يتم الاشتراك بينهم ، بل لم تفر السرموز في النص لشعري ، وإنما تواجد القصيدة أولاً بآلية ، وتمزجت لغتهم مع شرايين القصيدة إلى درجة يستحيل معها الفصل بين أسجنتهم المختلفة .

وهذا النموذجي لا يوقف الرمز لحدة القصيدة ، وإنما يوقف القصيدة لحدة الرمز . فمن ، مع حالة الربوي ، لا تقيم الرمز من أجل فهم القصيدة ، كما هي الحال في حلق القصائد المنقطعة للرموز والأساطير ، وكما في القطع السابق من قصيدة أنوفيس ، بل تكونها عبر الفراد ، أي أنها تصنعها خلفاً من بحث خلق في رسم القصيدة وفنائها للقصيدة .

وتلحق هذه الخصوصية مرة أخرى تولدت في نص الربوي . . . . . فللاحظ أنه ، أثناء تلك قصة الربوي ، يكشف عن العلاقات القصيدة والمثلية بينها ، عن القسم الدلالي بينها ، واليد النفسي الذي يوحدها ، ومن ثم لا تصبح مجرد حشد واقتنا بالرمز الأسطوري الذي استهوى مجموعة من الشعراء المحيئين نظمو فيه مفاهيم المودة والمقاومة ، وفهم أن ذلك إما يكون مرتبطاً بالفرق الاختياري لدى الشاعر ، المزعج الذي يندرج - هنا - على الأسلوب ، أي على التأليف بين المعاني ، حسب تعبير القرطاجي . . . . . مادام كل رمز يعمل في طيفه معنى من المعاني ، ويهتد في أسجنته دلالة من الدلالات .

ولكن ما هي الدلالات التي تشترك فيها تلك الرموز الثانية في تربة القصيدة ٢٢

(١٦) من خلال علاقة عبد بنسب ، « تاريخ في التاريخ الثاني من خلال حوار : « الأعداد الثرية » ، عن يد : العلم العقلي ، عدد : ٢٢٥ ، العدد ١٥ أبريل ١٩٨٢ .



.. هذا الوطن الآن لمات.

الروح الجبلية بوابته مشرعة

تداعبها حافلة زينة الجن على كتفيها

أنا أنت .. فهل كنت الروح ٢٢

وهل كنت الجن ٢٢ (ص ٣٦)

تضروس الأسطة حجابسر في كيسان (الآب -  
لواطن) .. وأمس بوخر الخليفة القوة ، فطوب من  
ذاكرته الصورة الثابتة التي كان ينسجها حوله بطيوط من  
الأرقام والأحلام :

.. حلوقم هذا الحبوب السامر ،

خداة كلفته وملة ،

عبد خيلة طيب ..

تقطر لهدأ شفتاه

وألمسه نعب ليرمز

داعله حاج أبيض

فقط بالبرقوت الأزرق .. (ص ٣٥)

وتزده الخليفة القوة مرارة حين يستولف الممراتي

هيكته العظمى ويسأله :

.. ما أسكت ٢٢

من في بلادك أنت ٢٢

تواظك الدعشة

تصحو ..

فإذا الممرتك روم !

الشرطة في الشارع روم !

التشابة في بيتك روم !

زوجك ... ابتلاك روم !

روم !

روم ! (ص ٣٦ - ٣٧)

لقد تسبّخ .. هذا الوطن حين أسلم عقابيه  
للأجنبي .. وجعل بوابته مشرعة لرفعه ، فيصبح الانتباه

قاصراً فقط ، ويرابط بالزوايا الأتارية لا غير ، لكن  
الواقع يكذب تلك الانتباه ، وهنا يستعير الشاعر مر  
عزونه التاريخي تلكه ، كشدة التي ضاعت من يد  
امريء القيس ، وحشد الأسوار والقبائل من أجل  
استرجاعها دون أن يتم له ذلك .. إلا أن هذه  
الاستعارة تظل داخلية ، تنبؤ من ثلثيا القصيدة ، ولا  
تتسرب من الخارج عبر الألفاظ والتشبيه أو التمثيل ،  
ولقد ساعدت في ذلك صميم الخطاب الذي حافظ عليه  
من البداية ، ذلك الصميم الذي يمر كلا من السعيد  
وامريء القيس وأحمد الرسول ، والذي يظهر في كل  
مكان من الرحلة (مكان السعيد) وكشدة (تلكه  
الشاعر الضليل) وشراب (مهمر الرسول) :

.. كشدة أطلال ،

بحر الأرام ، كتب القفل

في سياحتك الدائمة تبعث ..

أن لك أن تحولها تلكه

لا تخربم فيها الشخص

وأنت صغيراً صميت ،

كثيراً حلت مع الوطن القهصور .. (ص ٣٨)

.. ( ٣٩ )

إن كشدة ، هنا ، تنبؤ في الاتهام الذي يجعلها رمزاً  
لوطن الانتكاه الأخير إلى أوروبا ، الوطن الذي اعتبره  
تلكه برغل في أبعدها مع ابتاه ، غير أن صخرة الواقع  
تفقد أسلانه ، ويرى به جهة الطرد القلبي ، فادام لم  
يهد فرص العمل مناسبة . إلا أن هذا الطرد يختلف ،  
هنا ، عما وقع لامريء القيس ، فقد كرم هذا الأخير  
بسبب قصته وقوة ولا مبالاة ، أما (الآب - الطالب -  
لواطن) فقد طرده الحاجة إلى ما يحقق به ضرورات  
أغلبه ، ويرفع شأن البلاد .. وإذا كان امريء القيس  
قد استبعد أصراً بطيوط الروم من أجل أن يساعده في  
استرجاع ملكه إليه ، وكان يود ملك الروم أن يعقل له

وعد مقبرة الأب النجم الكبير الذي أنقذه الليلة الأولى : ليلة القدر والعنصرة ، يدخل إلى ( الوطن ) الأم ) ، لكنه يندثر بالقصص عرجات القتل ، وأخضع مراسل الاعتقال النفسي والاجتماعي ، فيستول بذلك إلى ، طي ، لا يفلح له الجري في طابقت المعلقة في القل ستكون ، وهذا يندبه الليلة الثانية من إيهال ( المواطن ) المستبد ( التي تكون مسرحا للولادة الرمز الثالث : رمز عهد الرسول .

وللاحظ أن الشاعر يوظف اللغة ويصيحها المختلفة لاختيار حول الليلة الثانية ويطرعا الطلي ينفق خطر الليلة الأولى ، فلم يستعمل فعل « إرحل » الذي ذكره في بداية الليلة الأولى ، وإنما استعمل فعل « أخرج » ، والفروق كبير جدا بينها ، إذ الفصل الأول مشتق من « الرحيل » ، « إختلافا من رأي القوماء البصرية التي تمت للقصص أسيل الحداثات » ، في حين أن الفعل الثاني مشتق من « الهجرة » ، والفروق كبير أيضا ، فالرحلة فعل اختياري يرجع إلى توافيا واستعدادات الشخص الراجل ، أما الهجرة فهي فعل اضطراري لا يملك منه الإنسان إبداعا فرديا والاختلاف ، ونحن لسند الشاعر فعل « أخرج » إلى الوطن المفقود ، لم يكن ذلك وليد الصدفة أو نتيجة نظرية التنظيم والأسلوب ، وإنما كانت إشارة واضحة قصد بها ذلك : الوطن ، الذي يعيش ليلة أطول من ليلة الراجلين إلى بلاد الروم ، وأنك من سواد وأصحبهم هناك !!

وبالرغم من أن القبرة عنصر لغوي ، فقد اكتسب أحياله المرمعية في حدث القبرة النبوية مباشرة ، وذلك لغويا وتصويريا لسائر التاريخ العربي والإسلامي ، ومن ثم ، فقد لعبت في آخر الليلة الثانية ، ولستقت من ثانيا الأسلوب لسائل يحيط الشعر من طبقات الطلام .

ذلك لولا تهيئة البراقبة لملكته والبراقبة ، فإن قصص الروم المحدث ، الذي ، يعلب ، حيرت الوطن ، قد بر كل قوات فصاحة :

« ليس لك اليوم سوى

أن ترسو في صدر حبيك

أن تغلب منه الرحا ،

فيمر لا تشر عينك الرحمة ... » ( صفحة

٢٦ )

ولكن قراءة الرمز الثاني ( المرسوق القيس ) قصص ، ليس قط في مستوى القوي المرتبط بالسلطة في جانيها السياسي والعسكري ، بل في مستوى الحضاري .. فيصبح امرؤ القيس ، في هذه اللحظة ، حيلة لبدالات الملول التي أدت في الظاهر طريق الغرب شرطا للتقدم والاستمرارية ، غير أن الحرية الوطن الذي عاش في « ملكة قصص » والمركبات عفا الطرح ، وأما الذي بعد ليلة الأولى والظرفه جلال ، أن هذا ، القصص ، يصر إلى استنزاف طاقاته ( المواطن - الأساق العري ) وتوفيه في خدمة مصالحه الذاتية ليتخلص منه ، في الوقت المناسب ، بطريقة « إرحل » ، ثم يصبح الاعتقال التي تأتي تتويجا لسياسة العنصرية :

« كل صخور الروم ،

وكل بصر الروم ،

وكل بلاد الروم تقول لك : إرحل

ترجس ٢٢

كيف ٢٢

وأنت شباك مدفون فيها ..

ولفارة وجهك مودعة

في أوجع كل دنيا ،

ومالك تشد حصار مبانها .. » ( صفحة ٢٢ -

٢٣ )

لا حجرة بعد الفتح المبرور» (صفحة : ٣٩ -  
( ١٠ ) .

إن الأب لا يجب ، هنا ، أن يحلم بروحي ، أو تخيل  
وحداني ، لأنه يعلم أن حقا وقته تنكرر على طول  
الخريطة الممتدة من المحيط إلى الخليج ، ومن ثم فقد  
الأممكة ( الحبيشة ، بتراب ) كل وظيفة تعبيرية في حركته  
التيه الثانية ، فلا يحجر إليها ، بل يبيت على أرضه التي  
تحقق هويته الحضارية وأصله السوسية  
والاجتماعية ، ويؤمن بلامه من أجل استقبال السواد  
الجديد ، لاستقبال الصبح الذي سيكون حالة اليقين  
معا : ليله ( الأب = القطار = السندس ) في  
الأماس ، وإليه في « عين الوطن المظلمة » .. حسب  
تعبير الشاعر :

« عظيم أنت وأنت تعد .. »

فرد آخر هذه الذكرى

هل أغرب بك القصر على الأبواب ٢٢

(صفحة : ١٠) .

وعلى السؤال مشروعا حول طرحة القصر التي على  
الأبواب ، غير أننا نعلم من مثل هذه الأسئلة التي تحاول  
أن تحسم بالشمع فتاة الإبداع الشعري لدى الشاعر ،  
وتؤطره تأخيلا مائلا .. فالمشاعر لا يزال في قصة  
خطاته ، ومن الواجب أن نستمع إلى تجربته التعبيرية ،  
لنحس متكثرا الاستمرار والتغير داخل بيته العظيمة  
والأسطورية ، مع رصد التقنيات المعقدة لمزجه  
الشعري .. وأخيرا ، يمكن طرح مثل تلك الأسئلة ..  
وهي أن تجعل الجواب ، أن يعود إلى اللغة الموقفة في  
السياق الشعري ، فإن انحصارها والبيوت من حولها  
الدالية والفنية يعدان رصداً أولياً ليدل الشاعر  
والمجهر المرتقب .. ويمكن للدراسة الشكلية على لغة  
الشاعر وصورتها المختلفة أن تصب في هذه القصة ،

إلا أن هذا الرمز لا ينشئ نغمة ، بل يظهر أصلا  
بجميع دلالاته التاريخية والحضارية ، وبذلك ، فقد  
شعره الشاعر إلى جليل :

الجانب الثقل في بديل العجوة الجسدي أو الكافي  
الوطن الأم .. وهو : الحبيشة لم تترك ..

والجانب الكافي لشرطه يغيث العجوة الاجتماعي  
والحضاري .

ولقد قد رمز العجوة ليعتد علاقة الوطن بقرانه ..  
غير أن الأب لا يستسلم لأي بديل مكثي ، فهو على  
الشدائد في أرضه :

« كاشغل الوقت في الصحراء .. »

والفصح السراج في البحر

وكالمب التلويح في قلب المظنون ( حبيشة )

( ١٠ ) .

إنه يحول علاقة الأب بالوطن إلى قدر مكتوب لا يمكن  
رد ، فكأن أن التحل يرتبط مع الصحراء بعلاقة طبيعية  
ووجودية ، وكأن أن القبح يحل بالبحر ، والمحب فكر  
من قلب الشاعر المحدث ، فكذلك الأمر بالنسبة  
للأب ، إنه تحل هذا الوطن ومطعمه ، فمن المستحيل  
أن يحجر أو يضي عنه حرق .. ثم أنه يشكك في إمكانية  
ليوم الآخرين ، فيطرح أسئلة استكشافية يسكنها  
الاستهزاء والسخرية :

« أجب الأبحار المعلقة من هاجر كالحلم

البحر ٢٢

« اصبر !

هل الفتح تترك لأرضها الغريبة ؟

« اصبر !

١١٠



اعتبارها المطلق الأول في الإبداع ، والان تعيد إليها  
عنصر التشكيل .

إن الرقبة ، عندما تترب من الخصائص الثلاث ،  
لا تكون ذلك ، بل هي الأسقاط أو السطحية الجاهزة في  
التعبير ، وإنما من أجل تشكيلها تشكيلاً جدياً يخلق  
الجمالية والفردانية والفكرية . . . فليس يتصور الأسطورة أو  
الوزن أو الإبداع ، أو التمدد على القيم أن تحقق أثر هذا  
الشاعر عن ذلك ، وإنما يتم ذلك بتفصيل التشكيل ،  
تشكيل الرقبة الشعرية للشعر في خصائصه المذكورة .

وعند ، يجوز لنا أن نتبع الأبواب في وجه الأسطة حول  
دلالة التجديد في الشعر العربي .

الطوري والغلب بالانقطاع ، كما يصرح بذلك ، وولان  
بذلك . . .

أما بالنسبة للمسألة الثانية المتعلقة بالتشكيل ، فلي  
أنظر إلى ذكرها هنا لأربابها بتأليف هذا البحث فقد  
يرى القبط أن حشر الإبداع الشعري ضمن تلك  
الخصائص الثلاث يجعل الشاعر دائماً لأمر صريح  
أولاه . . . فمثلاً ، كما نرى من أن تلك تعديلها أو  
توجيهها ، يعني آخر ، يكون عاصفاً لسلطة عليها ،  
ألا وهي : البنية ، وقد يتضافر هذا الفن حين تشير  
إلى بعض الآليات المرتبطة بالتأليف البنيوي . . .

إننا حين اكتفينا على الطريقة الرقبة ، كنا نعمل على



يهدف هذا البحث إلى التوصل بالحقبة الفكرية العبرية  
عربية وإسلامية حديثة حققت سبق والريادة في مجال  
الاكتشاف منهج البحث العلمي ، والذي يتشتمل الغرب  
بالتوصل إلى حياته وأصوله . فذلك هنا على أن « جابر  
بن حيان » هو والد عربى مسلم من رواد الكيميائيين قد  
توصلوا إلى بلور هذا المنهج وأصوله في القرنين الثامن  
والثاسع الميلادى كالفن الجيمس والترزى والبيروني . ولما  
كان الغرب يخلق مزيدا من التقدم الحضارى العلمى  
بتسكده الشديد بتطبيق هذا المنهج في أقل العلوم  
الحديثة ، على الاساسية ، فانما يطالبون بالدرجة الأولى  
بالوعى بهذا المنهج وعيا شاملا وتطبيقه في علومنا الحديثة  
والحضارية لتدخل بمركب الحضارة المتسارعة والتي  
تتطلبه هذه كثيرا . وبخاصة أن أسلافنا لم يحققوا  
اتصالاتهم الحضارية والثقافية إلا بتسكهم الشديد  
بتطبيق هذا المنهج نظيفا صحيحا بعد اكتشافه وتكوين  
مفهومه وأصوله .

ويستعرض في هذا البحث حياة جابر بن حيان بالبحر  
مع معرفة لآرائه حياته الشرق والغرب فيه قديما وحديثا ،  
ثم يذكر أهم مؤلفاته ووسائله المتشورة والمنطقة والمرجع  
ثم نستعرض موقفه من علم الكيمياء والذي حقق فيه  
مزيدا من اتصالاته والاكتشافات حيث أتى أسلوبا تجريبيا  
علميا ، موضوعا كعادته ذلك الوقت الفلاس الذي اعتاد  
المدرسة المشائية التكرار بالفكر اليونانى الصورى والذي  
كان رائده حينئذ ألكساندري الفيلسوف والمشيخ الرئيس ابن  
سينا وكذا متكلمي لإمكان الكيمياء التجريبية .

ثم نستعرض منهج البحث العلمى عند « جابر »  
والاعتمال في تبييه التجربة العملية وجعل للملاحظة الحسية  
الدقيقة مصدر المعارف العلمية الصحيحة ، ونعرف  
« بعلم القرآن » عند ذلك الذى يكلف من الحرقاب  
الكيمياء والرياضية من الحقائق العلمية دون الجوانب  
الكيفية ، ثم نحلل منهج البحث العلمى عند من حيث

## جابر بن حيان رائد منهج البحث العلمى

بركات محمد رزاق

إلى ذلك النهج العلمي التجريبي الذي متكيا من تحقيق تلك النظرة الحضرية الفاشلة . والتي كملت في احتفاء فروع العلم والتخصصات ابتداء من العلوم الشرعية والعلوم البيولوجية ومنتشرة الفزرة وغير كثير من العلوم الكيماوية والفيزيائية الطبيعية الدقيقة .

وإذا كان الغربيون يشعرون بتحقيق مثل هذه الانكسارات العلمية استنادا إلى اتجاههم لتأصيل البحث العلمي الحديث ، والتي يرون أن أسلافهم من العلماء كبحرر استغفروا على دورهم بكونهم وفرنسيس . يكون قد توجهوا إلى مبادئها وأساليبها ، فحق لنا كعرب ومسلمين أن نغفر بأسلافنا من العلماء كبحرر بن حيوان وابن الهيثم والبيروني وكثيرين الآخرين ، بوصفهم قد حققوا الريادة والتميز في هذا القدر ، ولذا في مؤلفاتهم ورسائلهم الدليل والبرهان على صحة دعوتنا .

البحث العلمي الاستمراري بؤلاء العلماء هي الدفاع الأساس لنا لا نستغفروا عن سبيل هؤلاء العلماء إلى التشكيك في مثل هذه النتائج العظيمة . وإن كانت هذه الدعوى سبيل أساسي لتأكيد القدرات العربية والإسلامية الحديثة واسترداد مكانها بنفسها . ولكن الدفاع الأساس هو التأكيد على أن حضارتنا العربية المعاصرة لا تكتسب من الخارج ولا تقوم لها إقامة اعتمادا على استيراد التكنولوجيا في صيغها الحالية ، بل قد تقوم على النهج العلمي ، ونشرب هذا النهج العلمي ، حتى يصبح جزءا من الهبات الفكرية والثقافية لنا ، وبغير شك هذا النهج ، وسريته في حياتنا العلمية والثقافية ، بتعدد التنوع الحضاري الذي يمكن أن نحققه بأنفسنا .

ونحن في هذا البحث نستعرض تلك النهج العلمي الدليل الذي يمكن أن نرى مسلم كبحرر بن حيوان أن يتوصل إليه في ذلك الزمن البعيد من حضارة الإنسان

أعراقه لوظيفة كل من الاستنباط والاستقراء ، والفروانية دينا من أجل التوصل إلى القانون الذي يحكم تغير المادة أو صيرورة الظواهر ، مستندا على تحديد المصطلحات العلمية التي يترد لها مؤلفا بذاته معرفة من الحقل بين التعليم ومن أجل تحقيق مزيد من الموضوعية .

ثم نستعرض جوانب النهج العلمي عندنا والمستدل في ثلاثة أنواع من الاستدلال هي دلالة العجالة ، ودلالة بحري العجالة ، ودلالة الآثار ، ونستعرض كتاب تلك النتائج العلمية في علم الكيماية وبخاصة أوليه في الاتحاد الكيماوي الذي يشبه ما توصل إليه جوتون والشون ، والتشابه لكثير من المسود والأحماض الكيماوية .

وأخيرا نعرض للصفات الخلفية التي يجب أن يتحل بها الباحث العلمي في نظره كالصبر والتأثير والتفكير والسرعة على أسرار العلم إلا أنه ، والإصرار ، تلك الصفات الخلفية التي يرى جوتون أنها لا يمكنها باحث علمي أصيل .

### بسم الله الرحمن الرحيم

#### المقدمة

يعتبر بحرر بن حيوان عبقرياً عربياً وإسلامياً أصيلاً ، ليس بفضل كثرة مؤلفاته العلمية في مختلف المعارف الإنسانية فحسب ، بل لزيادته وإسهاده الجليلي في تكوين منهج البحث العلمي بدليل الحديث ، فلهذا ساهم هو وعقريته عربية أخرى كبحرر بن حيوان والبيروني في تكوين ذلك النهج العلمي ووضع مبادئه وتأسيس أصوله .

وإذا كانت حضارتنا الحديثة حديثة في وجودها إلى تلك الكم الهائل من المعارف والمعلومات التي تراكت عبر القرون الأربعة الماضية ، فإنها مدينة بالدرجة الأولى

وهو فارسي ولد في مدينة طوس من بلاد خراسان<sup>(٢٠)</sup> وهو مسقط رأس الفروسي الشاعر الفارسي صاحب ملحمة «الشهنامة» والفرد ، وإن كانت هناك رواية تقول أنه من طرسوس ، وأخرى تجعله حليفاً من حران<sup>(٢١)</sup> .

ويطلب جابر بالكوكب ، مثل ما يذكر ابن السكيت<sup>(٢٢)</sup> ، لقول القائل فيها حيث فر حارباً إليها من صخر أحقق به سبب البرامكة في عهد هارون الرشيد بعد أن طاردهم هذا الحليفة وأنهم شر قتلة ، وقد كان جابر على حيلة حريصة بؤلاء البرامكة الذين اعتقد هارون الرشيد أنهم سيبذلهم إلى نخل الخلافة إلى العلويين ، فهرب جابر ، إلى الكوفة خوفاً على حياته حيث قتل هبة على أيام المأمون ، فظهر بعد احتجابه<sup>(٢٣)</sup> .

والأهم من ذلك أن الشخصيات العالية للشك في أوروبا ، حيث اعتبر «هوميرس» وأدباءه أنه أسطورة من صنف الجبابرة ، واعتبر «شكسبير» شخصية غير حقيقية من صنف الفكر الأوربي في طور الفتور والتصور الحديث ، كذلك اعتبر بعض المستشرقين جابر بن حيان أسطورة لا حقيقة لها في التاريخ ، مستكبرين على الفكر العربي الإسلامي أن يأخذ في هذا الزمن المبكر مثال علماء المعبرة الفريدة ، والفضل في مجاله العلمي التجريبي ، وإن كان بعض العرب قد بدأ زعموا - بدوافع شعورية - أن مثل ما ذهب إليه هؤلاء المستشرقون ، حيث يذكر ابن السكيت .

ويعتقد يوصوله إلى مبادئ وأصوله ريادة علمية جليلة يعترف بها علماء الغرب حديثاً مثلما اعترف بها علماء الشرق قديماً .

ومن باستعراضنا لأبرزات هذا العالم المسلم في مجال «الفيج» نقول للغرب أن هذا الفيج هو وليد الحضارة العربية والإسلامية ، وإذا كنا قد أضلنا بهذا الفيج في العقود الأخيرة من القرن العشرين ، وعلينا أن نر بدوره في حياته الفكرية والثقافية ابتداءً فعلى مزيد من التقدم في تلك التواضع العلمية والحضارية ، فليس هذا سوى أن يضاهتنا قد رمت إليها .

### جابر بن حيان رائد منيع البحث العلمي

#### حياته

تذكر المصادر أنه أبو عبدالله جابر بن حيان<sup>(٢٤)</sup> وتذكر مصادر أخرى أنه «أبو موسى جابر بن حيان»<sup>(٢٥)</sup> ويرجع أحد الباحثين بأنه قد يكون مصدر الاختلاف أن له ولدين هارون الأسدي<sup>(٢٦)</sup> . وقد سبق «جابر» أنه هو الذي «جبر» العلم ، أي أعاد تنقيده وإثباته على الفيج الصحيح . وتاريخ ميلاده غير معروف على وجه اليقين ، ولكنه عاش خلال النصف الثاني من القرن الثامن الهجري والجزء الأول من القرن التاسع على ما انتهى إليه «هو ليارد»<sup>(٢٧)</sup> الذي اعتمد بدراسته والتاريخ أنه حيث يقول : «أن حياته امتدت خلال النصف الأكبر من القرن الثامن» .

(٢٠) أبو القاسم : القوس ص ١٩٤ ، القفا البغدادية ، القاهرة عام ١٣٦٥ هـ .

(٢١) هذا جابر بن حيان ، «معارف الشرق الإسلامية» .

(٢٢) ابن السكيت : تاريخ الفكر العربي .

(٢٣) H. S. G. : Chemistry in the Time of Dabon P. 15 .

(٢٤) تاريخ الفكر العربي .

(٢٥) ابن السكيت : تاريخ الفكر العربي .

(٢٦) أبو القاسم : القوس ص ١٩٤ ، ١٩٧ .

(٢٧) هو ليارد : حياة العرب .



« تقول عنه جماعة من أهل العلم وأكابر الزرقين أنه لا أصل له ولا حقيقة » . وقال بعضهم أنه حتى إن كانت له حقيقة تاريخية ، فهو لم يصف هذه الكتب الكثيرة التي قيل أنه مصنفها ، واستلذا كتابا واحدا من كتبه نسبوه إليه هو « كتاب الرعدة » وأما بقية مصنفاته فقد صنفها غيره ثم نقلوه إليها <sup>(١٠٩)</sup> .

ولا يتردد ابن القيم في رفض هذه الدعوى ، معترفا بوجوده ، قائلا أن أسره أظهر وأكبر من أن يخفى ، وتصنيفاته أعظم وأكثر من أن ينكر وجوده صاحبها <sup>(١١٠)</sup> كما يوافق « كراي » في أن التسليم فيها ذهب إليه ، ويرفض الرواية التي تزعم أنه أسطورة ويقول أنها « رواية يرونها بغير تردد » <sup>(١١١)</sup> .

#### مكانته العلمية

عبر الغربيون عن مكانته العلمية بعد تراسيم الفيلسوف لأعماله ومؤلفاته ، فمثل عنه « برتراند راسل » الذي ترجم بعض أعماله إلى الإنجليزية أنه : « أشهر علماء العرب وفلاسفتهم » <sup>(١١٢)</sup> ويقول عنه « القسطنطين » : « كان مقدما في العلوم الطبيعية بارعا متينا في صناعة الكمبيوتر ، وله فيها تأليف كثير ، ومصنفات مشهورة » <sup>(١١٣)</sup> ويشير إليه « الرازي » في كتبه الكيميائية بقوله : « قال أستاذنا أبو موسى جابر بن حيان » <sup>(١١٤)</sup> .

وبذكره « جابري خليفة » في « كشف الظنون » بأنه أول من يستعمل لقب « الكمبيوتر » من المسلمين <sup>(١١٥)</sup> وقال عنه « برتر » : « أن جابري حيان في الكمبيوتر ما لا يستطيع في الطب حيث أضاف إلى الفكر الإنساني عنصرا جديدا انخر إلى اليونان ، ذلك هو اختصه على التجريبية والبرهان المنطقي وعدم الاكتفاء بالقرائن والتجليات الفكرية العارضة التي كانت محور المعرفة عند اليونان ، وبذلك حل ذلك جابر في الخلافة الأولى من كتابه « الخواص الكبير » : « ويجب أن تعلم أنا نذكر في هذه الكتب خواص دارياته فقط ، دون ما سمعناه أو قيل لنا وفكرناه ، بعد أن اعتدناه وجربناه ، فما صح عندنا ، بتلاصقه الحسية ، أو ردناه ، وما يقل وقصده ، وما استخرجناه نحن أيضا ولقيته عمل أقوال هؤلاء » .

#### العلوم

ومعنى هذا أن اللاصقة الحسية وجددها هي وسيلة كتب الفلاسفة العلمية ، ومصدر المعرفة الصحيحة ، وإن شئتاء ترجمه مرفوعة ، عالم تؤيدها مشاهدات الباحث وملاحظة التأليف ، وهذا هو المنهج الصحيح في المعرفة العلمية عند علماء المسلمين بعامة وجابر بن حيان بخاصة .

ويحل الزعم من أن « برتر » يراونه الشك في بعض رسائل جابر الكمبيوتر إلا أن عبارات : « ابن القيم » ترويه إلى الصواب حيث يقول : « أن رجلا فاضلا عاقلنا ونصيب ، فيصنف كتابا يعقب فريضة ، وفكره ، بأخراجه ، وينصب يده ويصممه بنصبه ، ثم يتعلمه غيره » إذا

(١٠٩) ابن القيم - مجموعته من ١٢٩ .

(١١٠) ابن القيم - المجموعات ، ص ١٢٩ .

(١١١) جابر الخوارزمي الأسطورية ، جابر بن حيان .

(١١٢) Russell, B. , Jaber Ibn Hayyan, London, 1938, P. 45, 100 .

(١١٣) القسطنطين - أعلام الفلاسفة بعلم الحكيمة ، ص ١١١ طبعه الحديث .

(١١٤) ابن القيم - المجموعات ، ص ١٢٠ .

(١١٥) جابري خليفة - كشف الظنون ، ص ٢٤١ .

وبالاحاطة الى تلك سيتوصل جابر بعد ذلك الى  
الارتقاء النوعية للمواد الكيميائية والسمات متوصلا الى  
ذلك بما أطلق عليه اسم «اليزان» وأصلها أثرة  
الغريون مكانة جابر ومزاياه العلمية «فوجدنا» يقول  
كرابوس «في دائرة المعارف الاسلامية يقول :

«درس جابر ثمرات أرسطر ، وعلوم الجسد من  
الافريق كيا لرا» ، فرغزيوس « : كتب جابر لأطالون  
وجالينوس والقيس وعلقيوس » ، ودرس نظريات  
أرسطيفس ، وليس في كتب الخيشاء الاسلامية عن  
الكيمياء كتب مثل كتب جابر ، لكشف عن الصفة  
الواسعة بتصانيف الفلاسفة ، كذا في هذه الاحاطة  
الموسمية .

هذا يدل على أن جابر بن حيان ، لم يبدأ إلا من  
قراءات واسعة وعميقة للفكر اليوناني ، ثم بنى عليها  
مباحثاته له فترات أن بين من علم جديد ، ومعتدا  
على بعض النظريات اليونانية كالفكر : «الطابع الأربع  
الأولية» التي منها نشأت الكائنات جميعا ، أو فكرة  
قول الملائكة ، ولكنه سيذهب الى نتائج علمية ترى أنها  
تختلف بالترتيب والكيف وليس بالدرجة عن الفكر اليوناني  
الذي بدأ منه وتكلم عليه ، حيث تسهم في بناء الفهم  
التحريص ذلك الفهم العلمي الذي تعتبر أن المسلمين  
هم أول من توصل الى مبادئ وأصوله ، عطفين بذلك  
طورا علمية حادثة تجاوزت ذلك الموضع السابق المفضل  
الذي رجع فيه اليونان والتمسك فيه بالمعيرة الاغريقية .

### مزاياه

ألف جابر بن حيان كثيرا من الكتب والرسائل التي  
عرض فيها للكثير من الموضوعات العلمية المختلفة  
النظرية والعملية ، والتي تشمل معظم مباحث العلم  
ابتداء من العلوم الفلسفية والانسائية والتهاد بالعلوم

موجودة أو مصنوعة - محسوب من الجهل ، وإن ذلك  
( العمل ) لا يدخل فيه من أجل ساعد واحدة بالعلم ،  
وأي فائدة في هذا وإن جالده ٣ » .

ولذلك وجدنا « برتلو » ينتهي الى تأكيد مكانة جابر  
من علم الكيمياء ، حيث يعتبره في دائرة أرسطر في  
تاريخ المنطق من حيث أن جابر أول من وضع لعلم  
الكيمياء قواعد علمية لتقرب باسمه ، كما كان أرسطر  
أول من وضع لعلم المنطق قواعده وأصوله .

ليس هذا فحسب ، بل إن « جابرا » هو صاحب  
نظرية « الاتحاد الكيميائي » والتي تلب النظرية القديمة ،  
التي تحدثت عنها العالم الأروبي « والثن » بعد جابر عشرة  
أقرون والتي تقول أن الاتحاد الكيميائي يتكون بالتمسك  
بفوات العناصر المتفاعلة بعضها ببعض ، وكان جابر قد  
أجرى تجربته على الزئبق والفضة ، على ما استعرف من  
بعد - ووصف عملية تحويلها الى « كبريت الزئبق »  
وكان الفيلسوف « أرسطر يقول أن الفلاسفة اشككوا في  
باعتل الأرض من لفافل الدخان والغاز الذي ، لكن  
جابر بن حيان بعد دراسته لنظرية أرسطر رأى أنها لا  
تفسر الظواهر والمشاهدات التي كان يلاحظها في تجاربه  
الكيميائية ، فهو يستن مبدأ التجزئة العلمية بعكس  
عليه ومفكرى اليونان .

ولذلك جاء آخره في جابر على رأى أرسطر بعد  
دراسة الحرية ، وقال بأن الفلزات لا تتكون بهذه  
الصوره ، وأن عنصرين جديدين يتكونان في باطن  
الأرض هما البزابل والكبريت ، وبمساعدتهما تتكون  
الفلزات . وبلدت نظرية « جابر » هذه سائدة في دراسة  
علم الكيمياء في كل أوروبا بعد ترجمة المؤلفات العربية ،  
حتى القرن الثامن عشر ، وكانت هذه النظرية نواة  
لنظرية جديدة أخرى هي نظرية « الفلوجيستون » والفلة  
بأن كل المواد القابلة للاحتراق ، والفلزات القابلة  
للتأكسد ، تتكون من أصول زائفة وهيدروجينية وملحية .

الحياة التي يجب أن تكون صالحة في هذه الدنيا ، كذا من أعلام البشرية القديمة ، منذ رأى الإنسان والعنسة تحلق من عينه ، محصورة فيقول المليون بيوساطة الانتصار . وكلم حرك المليون والآخر والآخر إلى إخراج طين المليون وغيرها من أعلام البشرية إلى حيز الوجود . فلم يفتأوا ... إلا أن هذه الشطحات في التفكير وهذا التلاعب بأشياء موروثة الحس تحولت لدى العرب المتجربين إلى عقيدة عملية متقلة . وأصبح حلم تحويل المليون وحول الفراء بعضها عن بعض دعوى في صفوف المثقفين المسلمين في إجراء التجارب المعقدة وتحليل الفراء المختلفة وتحريكها وتحريكها حتى وصلوا إلى غيبيتهم التي لم يعرف أحد من قبل ، ألا وهو علم الفيزياء الكيميائية .

ولم يأت ذلك من دون أن يكون للفكرين المسلمين عبر كل منها من اليد بنية ، بل أن أبحاثهم بالأنباء الفلسفية الأولى ، وكان الآخر موقفا علميا عبر موضوع عن الأصول الإسلامية المتفكرين المسلمين ذوي الأنحاء الفلسفية المتجربة .

ومن أصحاب الأئمة الأول الشيخ الرئيس ابن سينا والفيلسوف الكندي ، وكانا في أبحاثهما متأثرين بذلك المنهج التأملي للفكر الفلسفي اليوناني ، فالشيخ الرئيس كان من المفكرين لا يمكن قيام الكيمياء التجريبية ، والتي تعني تحويل المليون وإمكان تغييرها ، وحول في كتابه « الفلسفة » أن يتم الحيلة على إطلاقها ، وكانت حجة - وهو في ذلك متأثر بالأنباء المثالية الأرسطية - أن الصفات التي يقال عنها أنها إذا أصبحت هنا أو حلت هناك تحولت الأشياء بعضها إلى بعض ، صفات عرضية محسوسة لا نفس جوهرية الأشياء ، فليست هي بالتواصل الحقيقية التي لمز نوعا من نوع ، وأما القواميل الحقيقية

الطبيعية والتجريبية ، واستحوذت الصناعة أو علم الكيمياء على الكثير من هذه المؤلفات والرسائل ، التي تخص في بعضها مائة شرحه وسطا في بعضها الآخر على ما يقول الفيلسوف ، في بداية الطلب ، وقد وصف « الفطرات » في كتابه « مناقب الرضا » (١٢٦) الطريقة التي تتبعها جابر في تأليف رسالته ، حيث أنه يعرض مذهبه بصور متعقدة في كتبه المختلفة ، فالتأليف العلمية التي يعرضها في هذا المؤلف هي نفسها اللغة العلمية التي يعرضها في ذلك مع اختلاف في صورة العرض وأسلوبه تقريبا لما إلى الأمام ، ولعلها فيها إلى الفرس ، فهو أمينا بسبب وأحيانا أخرى يوزج ، مرة بلنيز ويوزج وأخرى يصرح وتعالى ، يقول الفطراتي :

« انظر إلى هذا العالم كيف يتلاعب بالناس ، ويخرج هذه الصناعة الشريرة في المناوش المختلفة وعقود واحد ، وكيف يعرض مرة ويصرح أخرى ، ومن يقرأ كتب جابر من حبان إلهامه في تلك الكتب من مؤلفاته وضعها في غلاف الملج سواد في الملج أو الطب أو الزيج أو الأحجار والصدف أو السمات أو الصناعة والكيمياء ، ولكن فباع كثير من هذه المؤلفات أو لم تعثر عليها بعد ، ولذلك لم تذكر إلا ما كتبت من هذه الكتب والرسائل أو تأليف لنا وعجوه . وقد استقصى المستشرقون هذه المؤلفات والرسائل الموجودة منها والمفقودة وخاصة « جويلية » ، « بول كرويس » ، « بولكو » الذين أشاروا لذلك إلى العديد من الترجمات اللاتينية لكل هذه المؤلفات في المصنوع الواسط الأوربي .

### جابر وعلم الكيمياء

لذكر الباحث « زهير حرك » (١٢٧) أن البحث عن جميع المخطوطات التي تحول المليون إلى ذهب ، وعن الكثير

(١٢٦) « جابر رسائل جابر بن حبان » ، نشر الطبع في باريس ، ص ١٢٧ .

(١٢٧) « زهير حرك » ، نشر في دمشق على يد « روضة القلوب » ، ص ٣٧٥ ، « روضة القلوب » ، ص ٣٧٥ .

الطبيعة . بالشياء اخرى ، ومن الخطأ بل من الخفاح أن يحاول الانسان عمل ما لم تدع القوت الطبيعية بقله .<sup>(١٢١)</sup>

أما الالهام الآخر والذي نرى أنه يعبر عن أصالة المسلمين العلمية حيث حاولوا حل هذه المسائل بتبجح علمي يختلف عن ذلك المييج الذي اتبعه اليونان ، فهو الذي يؤمن بإمكان قيام الكيمياء التجريبية وإمكان تحويل المعادن والمواد الطبيعية .

من هؤلاء الأمام طاهر الدين الرازي الذي فقد فضلا في « المباحث المشرفة » بين فيه إمكان علم الكيمياء والشيخ نعم الدين البغدادي الذي رد على « ابن تيمية » ووجه ما كان يملكه من استحالة علم الكيمياء ، - وكذلك أبو بكر محمد بن زكريا الرازي الذي تصدى للرد على الكندي في الموضوع نفسه ، والذي تعبره رسالة من رده على هذا العلم .

أما جابر بن حيان فهو الفيلسوف الطبيعي الذي أيد هذا القول نظرا في مؤلفاته العلمية الكثيرة وعمليا في المختبرات والمعامل ، وكان من أشهر من هذا العلم ، فاعتبر أهل الفكر مؤسس هذا العلم وواضع أصوله ومبادئه ، ينتهج لنا هنا من تسلكه جابر :

كيف يظهر المنجز بالعلم دون الوصول إلى الطبيعة وأسرارها ؟ أم يمكن في مسطاع العلم أن يجاوز الطبيعة إلى ما وراءها ؟ فهل يجوز عن استخراج كوامن الطبيعة ما لم تدع قدرته على استخراج السر مما هو مستور وراء حجبها ؟

لمجيبا ، فليست لدى الكيفية التي تجعل الذهب ناعا ، وذلك التي تجعل النحاس نحاسا ، وإذا كانت هذه الكيفية - أو القامية - مجهولة ، كيف يمكن لنا أن نوجد إلهادا أو قية إلهاد ؟<sup>(١٢٢)</sup>

والغرض من علم الكيمياء عند الشيخ الرئيس هو « سلب الجواهر المعدنية خواصها والنامية غيرها ، وإقامة بعضها خواص بعض ليوصل إلى إلهاد الذهب والفضة من غيرها من الأجسام »<sup>(١٢٣)</sup>

ولقد جعله ابن سينا أحد فروع العلم الطبيعي ، واعتد في هذا التصريف على أن الفلزات (١٢٤) كلها مشتركة في القوية ، وأن الاختلاف الطاهر بينها إنما هو باختلاف أمور عرضية يجوز التخلي عنها ، وذلك نظرا لأنه من الممكن قيام هذا العلم بتدريج إلى تلك بقوله :

« نسلم إمكان صيغ المعادن بصيغ الفلزات ، والقوة بصيغ الذهب ، وأن يزال عن الرصاص أكثر ما فيه من النقص : فإذا أن يكون الصبرغ بسلب أو كس فلم يظهر إمكانه بعد . إذ هذه الأمور الخمسة عليه أن تكون من الفصول التي يبدأ بتدريج هذه الأجسام أنواعا ، بل هي أفراس ولوازم وعضوفا مجهولة ، وإذا كان الشيء مجهولا ، كيف يمكن أن يقصد إلهاده أو إلهاد »<sup>(١٢٥)</sup>

أما الفيلسوف الكندي ، فقام التذلل على أساس أن الطبيعة قد ألهمت ، دون الانسان ، وأنها هي التي الانسان أن يأتى بنتائجها ، أنها أفرد الانسان ، دون

(١٢١) جابر حيلة : كتاب القوت ، جلد ٢ ، ص ٢١١ ، مشهور ، ص ١٢١٠ .

(١٢٢) ابن سينا : سبع رسائل في الحكمة والفيلسوفات ، الرسالة الثانية في أقسام العلوم العظمى ، ص ١١٠ .

(١٢٣) الفلزات هي العناصر التي لا تفرق بالكل في الدنيا ، فلهذا تسمى بالفلزات ، وهي الجواهر المعدنية الصيغ ، جابر حيلة : كتاب القوت ، ص ١٢٠ .

ص ١٢٢٠ .

(١٢٤) ابن سينا : الحكمة : الفصل الأول ، الفصل الخامس ، ص ١٢٠ ، ص ١٢١٠ .

(١٢٥) جابر حيلة ، ص ٦ ، ص ٢١٢ .

منهجية العلم وأوصلوه إلى قمة رفعة أصبحت بموجبها اكتشافات علم الكيمياء العضوية والكيمياء غير العضوية لعلماء من الضرورات الهامة لأبحاث الكيمياء التجريبية إلى السرى الذي أوصلها إليه العرب<sup>(١٢٠)</sup>.

وهذا ما دعا المؤرخ الإنجليزي ، كاستنم Cassen ، إلى القول بأنه قد وثق العرب أن اكتشافات حقلية علمية في علم الكيمياء وتشهد تركيبات كيميائية جديدة بذلك تحولهم من مجرد حارس الفلسفة الذي يحول الحقائق إلى ذهب<sup>(١٢١)</sup>.

فقد تطورت الحياة من علم الكيمياء بعد اكتشاف المسلمين مثل هذه الأبحاث التجريبية وبعد أن كان الهدف الأصلي من مثل هذه الأبحاث هو تحويل الحقائق الخسيسة إلى حقائق قيمة ، وجد علماء المسلمين وعلى رأسهم أبو حنيفة بن حبان ، أن أبحاث الكيمياء التجريبية ، والتي أنكمج التوصل إلى كثير من حقائقها الاختراعات الهندسية الدقيقة التي قاموا بها ، والتي مكنتهم من الوصول إلى تعبير كثير من المواد والأحافى التي لم تكن معروفة من قبل ، تفوق أهميتها العلمية التي كانت تدفعهم إلى القيام بمثل هذه الأبحاث ، وكذلك سرعان ما نسوا ، لم تلبسوا تلك البدائع الخفية التي حلقهم على البحث والتجريب ، واحتفظوا بذلك المنهج العلمي البعيد ، والذي عن طريقه توصلوا إلى كثير من الاكتشافات العلمية الرائعة .

وعلى الرغم من أن الخيال العلمي المصعب كان دائما استحثهم علماء المسلمين ككازي وجابر ابن حيان إلى تحويل الحقائق الخسيسة إلى أخرى قيمة ، إلا

ثم يستدرك جندل لأن بعض الفلاسفة المسلمين أنكروا إمكان قيام هذا العلم كالفيلسوف ابن سينا يقول : أننا لا نطلب من لا علم له بالتصديق للكيمياء ، بل نطلب ذلك من ذوي العلم الذين استوفوا أركان البحث<sup>(١٢٢)</sup>.

وهو بذلك ينكر على هؤلاء الفلاسفة العظميين قدرهم على إصدار مثل هذه الأحكام التي تتطلب فهم تصدير عنه فترة على استخدام أسلوب وديج آخر هو ما أطلق عليه فيما بعد ، المنهج التجريبي<sup>(١٢٣)</sup> ، والذي كان ينفذ أشكال هؤلاء الفلاسفة المشايخ كإبن سينا .

ويستمر جابر في حديثه عن إمكان قيام هذا العلم ، فيقول أن أسرار الطبيعة قد كتبت على الناس لأحد سجين ، فيما أن يكون ذلك لتبديدها وحسن الكشف عنها ، وإما يكون لفناء تلك الأسرار بحيث يتعذر الاستدراك بها ، وسواء كان الأمر من هذا أو ذلك ، كان في وضع الباحث أن يتشبع الرغبة إلى تحقيق بديته ، فلا صعوبة الموضوع ولا لفناء بديته كما يجوز أن تحول العملية دون السعي في حوض البحث إلى غاية<sup>(١٢٤)</sup>.

وقد نبهت الباحثة ، هويكة ، كلا الباحثين المؤثرين المشتقي والعلمي التجريبي الذي اكتشفه العرب فقالت : « كان التفكير الأخرقي يتم بتفسير المعرفة الحسية بواسطة السبل الفلسفي ، فأولئك الكيمياء النظرية والفلاسفة الطهية ... وكان العرب أول من أوجد طرق الرقابة المنظمة في عمود الشروط التي كان يؤمنونهم في كل حين ، أن يصيدوها وينصوغوها ويراقبوها ، فخلطوا بذلك علم الكيمياء التجريبي في

(١٢٠) جابر بن حيان ، إخراج ما في الحقا إلى الفضل ، ص ١٢٠ رقم ١٠٥٥ .

(١٢١) جابر بن حيان ، إخراج ما في الحقا إلى الفضل ، ص ١٢٠ ، رقم ١٠٥٥ .

(١٢٢) زهير بن عديك ، السيرة ، ص ٣١٤ .

(١٢٣) زهير بن عديك ، ص ٣١٤ .

فإنها كانت العلم فسيما يقول : أرسطو *Opposition* ، أن تكون هناك طريقة تنطوي عليها شذات الواقع والقررات البعارة هنا وهناك بقية تنقسم ما قد يوجد بينها من روابط أو علاقات انتظامها لواتين<sup>١٢٩٩</sup> فإذا يمكننا أن تبين بغير مثل هذه الطريقة ، حيث نجد له مديها أفريقيا يصطفت في بحوث الكمبيوتر جدير بالمحس والتحليل فهو يترجم نفسه بأسلوب من البحث النظري والسلوك العملي . يقدم نفسه كغلا التمييز الاستدلالي والاستقرائي ، والذي هو في النهاية الأسلوب العلمي بالنسبة الحديث . فهو يفتش عن منهجه بكونه :

« يجب أن نعلم أننا نذكر في هذه الكتب - غوامض ما رأيت فقط دون ما سمعته أو قيل لنا وقرأته ، بعد أن استجدها وبحثت ، أما مع كونها وما بطل وفطنته ، وقد استقرت على بعض أيضا ولقيت على هؤلاء القوم »<sup>١٣٠٠</sup>

وعرفنا هذا لا يجد شبهة غير ، إلا على سبيل تأكيد ما يكون قد وصل إليه هو بحريته واستداده ، فالمعول في المعرفة العلمية عند على ، التجربة والاستداده ، حيث أمرا الحكم المطلق الذي يصدر عنه الصام في معارفه وحققته ، ولذلك جعل نفسه من الاعتراف بحدائق لم يجترها بنفسه أو ما بلغت عن فئات بعدد بأنهم العلمية فيقول : « وما لم يلقنا ولا رأيت ، فإنا من تلك في علم بسيط<sup>١٣٠١</sup> »

ونفصلا عن هذا مزوج « جابر بن حيان » بين الاستداده التجريبي أو العمل الفعلي والقررات العقل التي تأتي التجربة لتثبت أو رفضه وتكذيبه ، وهو ما

أن هذا الحيات القديم قد أصبح في العصر الحديث وانما ملحوظا ، فقد أمكن تحويل الزئبق إلى ذهب بعد الأبحاث العلمية الحديثة ، يقول أحد الباحثين :

« شغل كيمياء العرب والعرب القدامى انفسهم زمنا طويلا بمحاولات الحصول على الذهب من معادن أخرى ، واستمروا الزئبق هذه العملية ، فصاروا يوقنون عليه في انار ليل وأياما طويلة . والحق أن اعتبارهم هذا فيه قدر كبير من التوفيق ، فلو أن الزئبق كان في الجفول الدوري للعناصر الذي لم يكن معروفا لديهم آنذاك ، بعد الذهب مباشرة ، ومع أن لجابريم في هذا السبل لم تحقق نجاحا كبيرا ، إلا أنها جسيما بالتسجيل ، إذ تمكن العلماء اليوم فعلا من تحويل نظير الزئبق ١٩٨ إلى ذهب ، بعد ثقله بنظيروات سريعة الفسول إلى نظير آخر هو الزئبق ١٩٧ ثم تحول هذا الأخير إلى ذهب مصحوبا بانطلاق جسيمات ألفا الموجبة في التولونيات .

زئبق ١٩٨ + نيوترون زئبق ١٩٧ + نيوترون  
زئبق ١٩٧ + نيوترون ذهب ١٩٧ + بوزون ١٣٦

### منهج البحث العلمي عند طارق بن حيان

#### ١ - التجربة :

توصل جابر بن حيان في القرن الثامن وقرنات القرن التاسع الميلادي إلى مباديء منهج البحث العلمي الحديث ، فإن من يتصفح مؤلفاته العلمية يجد هذا المنهج مستمرا ومسلوكا في كل كتاباته ، ويمكن لعين الباحث التفاضل أن تبين شذات هذا المنهج مشروا هنا وهناك ،

<sup>١٢٩٩</sup> تاريخ عبد الوهاب : أبحاث في العلوم العربية الحديثة في التراث الإسلامي ، من ٥٥ صفحة الأولى ، القاهرة ٢٢١ .

<sup>١٣٠٠</sup> تاريخ عبد الوهاب : أبحاث في العلوم العربية الحديثة في التراث الإسلامي ، من ٥٥ صفحة الأولى ، القاهرة ٢٢١ .

<sup>١٣٠١</sup> تاريخ عبد الوهاب : أبحاث في العلوم العربية الحديثة في التراث الإسلامي ، من ٥٥ صفحة الأولى ، القاهرة ٢٢١ .

<sup>١٣٠٢</sup> تاريخ عبد الوهاب : أبحاث في العلوم العربية الحديثة في التراث الإسلامي ، من ٥٥ صفحة الأولى ، القاهرة ٢٢١ .

الذي يصنعه العالم ، ثم تكون التجربة بصدق هي المنهج يقول : « إننا لن نعرف أن التجارب أو تعلم حتى نعلم ونحن أن نعرف الباب من لونه إلى آخره بجميع تفصيله وعقله ، ثم نكتشف التجارب ، فيكون في التجربة كمال العلم <sup>(٣٧٩)</sup> وهذا صحيح إلى حد بعيد ، إذ كيف نجرب ونفهم من لم يعلم أصول صنعة الكيمياء ، ونعرف كل أبواب هذا العلم ونفهم العقائد التي يرمي إليها من بحثه واختباره ، بل يجب أن تكون هذه العقائد والحكمة في ذهن هذا العالم حتى نسعى لتحقيقها على بصيرة وهذا هو ما يؤمنه قوله :

« أن كل صناعة لابد لها من سبيل العلم في طلبها التمثيل ، لأنه الماهر بإيراد ما في العلم من قوة الصانع إلى تلك الصناعة لا غير » <sup>(٣٨٠)</sup>

ومن كان جديرا للمعلومات المتعلقة في العلم الواحد كان حكيما في كل ما يتعلق به من كونه وكيف ، وحتى يكون <sup>(٣٨١)</sup>

وهناك عبارة وردت في كتابه « الوحة » <sup>(٣٨٢)</sup> ، يصف بها تجربة أبحاثها ، وهي تدل على دقة ملاحظة ، قال ما خلاصته : كيان لدى حصر قطب قطب يرفع قطعة من الحديد وزنها مائة درهم وسقطته عندى زنا طويلا ، لم يجره على قطعة أخرى من الحديد ، فلم يرفعهما ، فظنت أن هذه القطعة التالية من الحديد قد تكون أكبر وزنا من القطعة الأولى ، فوزنتها ووجدتها أقل من سابقتها ، ومن هنا استنتجت أن قوة الجذب للمقطب قد نقصت ، على الرغم من ثبات وزنه .

يعتبر لب المنهج التجريبي ، فيقول : « قد جعلته يدي ويحفظ من قبل ويحفظ عنه حتى أصبح واجهته في كذب » <sup>(٣٨٣)</sup>

فلما كان الفرض العقل الذي يقوم به الذهن هو نشاط العالم الداخلي الذي يتأخر ويصعب في صورة قانون صوري خلاص ، فإن التجربة هي المنهج والاختبار الذي يظهر صدق هذا الفرض أو كذبه ومن هنا يؤكد : « جابر » أهمية التجربة فيقول :

« من كان حريصا كان عاقلا حقا ، ومن لم يكن حريصا لم يكن عاقلا . وحسبك بالقدرة في جميع الصناعات أن الصانع القريب يعقل <sup>(٣٨٤)</sup> والقدرة هنا تعني التجربة ، والذي دفع جابر إلى مثل هذا القول ، استطاع في تغير طبائع الأشياء ، ولكن تغير لابد أن تترك صانعها الكيفية ، لكن تتحول إلى مادة أو كمية ، أخرى ، ونحن في الحقيقة لا نعرف ماهيات الأشياء ، ولكن إذا تذكرنا فقط هو أن زنا التجربة وزنا هذه الطبائع أو التحول هذه الكيفيات النوعية إلى كميات ولتركتها على المستوى الرياضي الكمي يقول :

« الوصول إلى معرفة الطابع ميزانها ، فمن صرف ميزانها عرف كل ما فيها وكيف وكيف ، ولما معرفة الكم ، فتكون عند التجربة التي عليها أصول الأمر ، ومن يخلق التجربة يجعله جابر » دريا « أي تجربة علميا .

ولكن التجربة وحدها لا تكفي لتصبح عاقلا ، بل لابد من أن يسبقها العلم النظري أو الفرض العلمي

<sup>(٣٧٩)</sup> جابر بن حيان ، الخواص القوية ، الطبعة الثانية والثلاثون ، ص ٣٧٩ .

<sup>(٣٨٠)</sup> جابر بن حيان ، كتاب السنين ، الطبعة الثانية عشر ، ص ١٤٠ .

<sup>(٣٨١)</sup> جابر بن حيان ، كتاب الصنعة ، ص ٣٣٠ ، نقله جليل الدين طبري عام ١٩١٥ م .

<sup>(٣٨٢)</sup> جابر بن حيان ، كتاب الفوائد ، ص ١٤٠ ، طبعة دار الكتب في دمشق ١٩٥٠ م .

<sup>(٣٨٣)</sup> جابر بن حيان ، كتاب الفوائد ، ص ٢١٥ ، الطبعة الأولى .

<sup>(٣٨٤)</sup> جليل الدين طبري ، الكيمياء في عهد جابر ، ص ١٥٠ ، ١٥١ .

والمفهوم الصحيح هنا أنه علاقة بين وزنين أو طولين ، وعملية المقارنة أو التقدير تكون بالقياس بمقدار ما ، وهو الجسم الذي وزنه أو طولاه إلى مقدار آخر يقال طولاً أو ثقلاً ، وهذا هو الوزن الوزلي ، ويجب أن نفرق بينه وبين ميزان الطبايع الذي به تعلم كم من الطبايع المعين ( الحرارة ، البرودة ، البهيمية ، الرطوبة ) موجود في الكائن المعين ، وهل تغلب عليه الحرارة أو البرودة ، والبهيمية ، أو الرطوبة ؟

فإن كانت الحرارة غالبة عرفنا أن البرودة فيه مستحكمة مستبعدة ، وإن كانت البرودة غالبة عرفنا أن الحرارة فيه مستحكمة ومستبعدة ، وكذلك كل في صفين البهيمية والرطوبة ، وما هنا قد عرفنا أن الطبايع قد تغلب عليهم ، وأنها قد اكتسبت صفاتها ، فإن الطريق إلى العمل يفتح أساساً لأجراء التجارب التي نحصل بها الجسم على أن يغير أوداً ، فنقل من حرارته لبرودة برودة أو نقل من مثاليته لزيد من ليرته ، وهكذا هو

ميزان الطبايع

وأما الميزان الوزلي فهو أن يكون مقدار الوزنين في الميزان مقداراً واحداً ، على أن للقياسين الوزلي معنى آخر ، وهو أن يتقابل الشكلان ، فإن كان أحدهما مقدوراً كان الآخر مقدوراً كذلك ، أو مستطفاً كذلك .

ومن معنى الميزان كذلك أن يحمل الشيء التركيب المتخلط إلى عناصره التي هي مركباته وأجزاءه ، وفيما يقول : جابر : أما موازين الأشياء التي قد خلطت مثل أن يخلط زجاج ويؤتى على وزن ما ... فإن في قول العالم في الميزان أن يقول ذلك كم فيه من الزجاج وكم فيه من

## ٢ - علم الميزان :

وجه جابر من ميزان الأثبات إلى خاصية العلوم التجريبية الأساسية وهي الاعتماد بالتوازي الكمية من الأثبات دون التوازي الكيفية ، أو تحويل تلك الأخيرة إلى كميات وأرقام رياضية ، وبخاصة وأنه ينكر معرفة الإنسان لكميات الأثبات في حقيقتها ، وينكر تغيير هذه الكميات ، ولذلك لا يحصل الإنسان في نظره إلا أن معرفة أوزان الطبايع أو كمياتها ، وذلك يتم بوزن تلك الأجسام لمعرفة النسب المختلفة لوزنها .

ويصح جابر في نظرية الميزان الذي به تعلم كم من الطبايع الأربع في الشيء المراد تحويله وتغييره ، من حيث أن الكميات أو القياسات لا أوزان لها ، وإنما الأوزان فقط للأجسام فلذا أردنا تغييراً في المقادير ، فعلمنا بتغير النسب بالتألف أو التفتت ، ولذا اعتبره بول كراوس في هذه الطريقة أكبر عولمة قامت في التصور الواسطي من أجل إيجاد علوم طبيعية تقوم كلها على فكرة الحكم والمقدار (٣٩) وهو الخطأ الأساسي الآن في العلوم التجريبية الحديثة ، حيث ينصب اهتمام العلماء على النسب الكمية دون الخواص الكيفية في مختلف تلك العلوم والذي يحق للباحث قدر كبير من الموضوعية ، ونحن نؤرخ في التفسيرات التالية .

ولقد جعل جابر هذا الميزان أساس إجراء التجارب حيث اعتبره المعيار الدقيق لقياس المواد والظواهر كميّاً (٣٩) . فالوزن والأجسام لا تختلف فيما لا تختلف فيما بينها إلا باختلاف نسبة الطبايع المكونة لها ، ولذلك فكان عالم إذا علم القياس بين أفعال الطبايع يوليه على اعتباره كقياس شاذ (٣٩)

Kraus (Fritz) : John the Hayyan, Tom I P. 3.

(٣٩)

(٣٩) مقابلة عند جابر في : المقابلة المصنوعة من أربعة أبعاد على عدد سبع بعد في عدد مختلف بعد وهو الأربعة والأبعاد والأبعاد من الأوزان والكميات : جابر : كتاب البصائر ، ص ٦١ ، المقابلة : كتاب الميزان المصور ، ص ٣٩ ، من مؤلفات كراوس .

Kraus (Fritz) John, Tom I P. 3.

(٣٩)





العقل المتبع في الرياضيات ، والشأن هو الأسلوب العلمي  
المتبع في معرفة الظواهر الكلية ، فإن القربنة بينها هي  
العلم للنتائج العلمية بشكل منظم في مثل هذه الأزمان  
البعيدة .

فإذا كان طريق السبر في البحث العلمي (١٢٥)  
مشاهدات تجري بفرص ، لم استباط النتائج التي  
يمكن توليدها من تلك الفرص ، وأنها بحاجة هذه  
النتائج على الواقع لتفوق الفرص كونهما ، إذا كان  
الأمر كذلك كانت المرحلة الأولى والأخيرة : استقراء  
والثانية استبطان . كان جفر بن حبان منج اقتصد على  
الاستبطان والاستقراء معا ، اعتصما وأجبا صريحا ،  
فأقرأ مثلا : هذه الجملة الواحدة هي : عرضا في حديثه  
ليصف بها منهجه ذلك :

« ... قد علمت يدي وعقلي من قبل ، وبحثت  
حتى صرحت ، وبحثت لها كتاب (١٢٦)  
فما جئت إلا على خبر كل ما نزلته نحن من الباحث  
العلمي في كلمات لعل رتبته أبقى ما يكون الترتيب ،  
فصل باليد أولا ، وأعمال العقل فيما قد حصلته اليد ،  
ثانيا حتى تنسج منه إلى نظرية مفروضة ، ثم امتحان  
تطبيقات ، تلكا ، الفرغى العقل التي فرست (١٢٧) .  
وهو يفيض في هذا التبع إضافة كافية في مواضيع كثيرة  
من كنه (١٢٨) .

وقد اعتمد أثناء ذلك بتعريف العلوم ، وتحديد مختلف  
المصطلحات العلمية لها بل هو قد وضع كتابا بذاته  
لتعريف مختلف المصطلحات وتحديد النقاط وحدود  
العلوم ، ونحن نعرف أن : تحديد المصطلح مصغرة

الاستدلال والاستقراء ، وازواج بين كل منها بعد أن  
أدرك حقيقة وثيقة كل منها على حدة ، ثم استخدم كل  
منهج في موضعه ، فهو في كنهية : البحث ، يميز بين  
الجانب الاستقرائي والجانب الاستبطاني في المعرفة  
الأول ما استدركه الحواس والشأن يقتضيه بالعقل  
والثانية ، فهو يفرق على المنهج الاستبطاني العقل :

« وأما الموجود بالعقل فإنه ينقسم إلى قسمين : أما  
الأول مسلم لا يحتاج إلى دليل ، والشأن ما كان الأمر  
له الوجود له دليل ، ولا يكون واضحا للعقل وقائعا  
من أول وهلة . (١٢٩)

فالأول هو العلم الرياضي الذي يعتمد على البديهيات  
والسلوكيات الواضحة بذاتها ، أما الثاني فهو العلم  
الطبيعي الذي لا بد فيه من الرجوع إلى الواقع والتجربة  
لأدراكه ، فذلك يفرق بين الأولي هي أدلة في العقل لا  
تستنبط من غيرها ، وهي تستنبط غيرها ولا يستنبط  
غيرها ، والثاني التي يطلب عليها الدليل لا تكون  
واضحة بذاتها ، بل لا بد من الرجوع إلى ما هو أبسط  
منها فيقول :

« ينبغي أن تعلم أولا موضوع الأولي والثاني في  
العقل كيف هي غير لا تشك في شيء ، منها ولا تطالب في  
الأول بدليل يستعمل الثاني منه بدلائله (١٣٠)

وقد وضع الباحث الكبير الدكتور زكي نجيب محمود  
كلمة مزجها جابر بن حبان بين كل من المنهجين  
الاستبطاني والاستقرائي ، فلما كان الأول هو المنهج

(١٢٥) جابر بن حبان : كتاب البحث - ص ١١ - من المخطوط .

(١٢٦) جابر بن حبان : كتاب الحواس - ص ٢٢٩ - مخطوطات القرويين .

(١٢٧) : زكي نجيب محمود : جابر بن حبان - ص ٦١ .

(١٢٨) جابر بن حبان : كتاب الحواس - المخطوطات والمخطوطات - ص ٢٢٩ .

(١٢٩) : زكي نجيب محمود : جابر بن حبان - ص ٦١ .

(١٣٠) جابر بن حبان : التأليف على رأي جابر - ص ١٥٤ - مخطوطات القرويين .

علمية مهمة في منهج البحث العلمي ، لأنه يحول دون الخلط بين المصطلحات ويوفر لغير المتخصصين من الموضوعية ، لذلك يجب تجنب عبارات مثل مصطلحات المصطلحات ويطلب من قارئه قراءة النظر في هذا الكتاب الذي يقدمه لذلك يقول :

« ولدت لتعريف كلمة يتم عمل من يقرأ كتاب المصنوع من كتبنا ، فلذا قرأته يا أباي فلا تعجب فإني كنت له مثل لمراد من كتابي ، بل ينبغي أن تكون قراءتك لشكيب مرة في الشهر ، وأما المصنوع ، فينبغي أن ينظر كل ساعة ، وأن أعطاه الحد أعظم ما في الباب »<sup>١٢٤</sup> .

وقد عرف المحدث والمحدث ، هو الاصطلاح بصيغته المصنوعة على الحقيقة ، حتى لا يخرج منه ما هو فيه ولا يدخل فيه ما ليس منه »<sup>١٢٥</sup> . ويذكر في هذا التعريف يشبه أرسطر ، حيث يجعل التعريف هو أساسية الشيء الذي تحد بالجنس والفاعل أو الخاصية ، حتى لا يدخل في حقيقة الشيء ، ما ليس من صفاته الأساسية ولا يخرج عن ما هو من معلومات الضرورية<sup>١٢٦</sup> .

لما من جوهر منهج البحث العلمي ، وهو المنهج الاستقرائي ، والذي كان يراوده أو يستخدم بدلاً منه مصطلح القياسي أو الاستدلال ، فقد جعله جابر في ثلاثة أنواع هي :

أ - دالة التجانس ب - تجري العادة ج - دليل الأثر .

#### أ - دالة التجانس :

يسمى جابر بالأمواج ، من حيث أنها استدلال

بمنطوق جزئية من أجل التوصل إلى حكم كلي يتناولها . وعمل الرغم من أن العلماء قد يضطرون إلى الحكم على الكل بناء على قسمة على الجزء الذي يقدمه إلا أن هذه الدلالة كلية احتمالية من حيث أن وجود المنطوق لا ينافي بقاءه على وجود الكل الذي قيل أنه محتال في هذا المنطوق ، ويدل على ما ذهب إليه بالخطأ الذي وقع فيه نحلة والمثالية في التور والظلمة ، حيث أكدوا على أنه ما دام في العالم نور وظلمة وغيره وليس وحسن وقيح ، فله يجب أن يكون صانع هذا العالم أيضاً نور وظلمة وغيره وحسن وقيح ، لأن ما في هذا العالم من هذه الآليات كلها هو بمثابة القينة أو الأمواج التي تتل على ما هو خلاف هذا في عالم القبح .

والفلك يرى جابر أن هذا الاستدلال لا يستقيم إلا إذا أتينا أولاً أن ما في هذا العالم هو جزء من كل ، وأما العالم فهو ذلك المصنوع ضرورة النتيجة التي انتهوا إليها ، لا ترى أن الأمواج لا ثبتت عند من دفع إليه ، كم من ذلك المظهر عند من أراد ذلك الأمواج ، بل لا يثبت عند من يعلم بأن عند من ذلك لينة غير ما أراد »<sup>١٢٧</sup> .

ومن هنا فدلالة الأمواج إلى استدلال بما لا يعطى اليقين التام ، بل تسمح نسبة من الظن لمجمل القوانين هنا احتمالية والدلالة كلية بما يعطى اليقين فرصة لتغير القانون أو البحث دائماً عن صيغيات جديدة أكثر احتمالية ، مما يدفع دائماً إلى مزيد من البحث والتقصي وهو ما يتفق مع العلم التجريبي الحديث .

(١٢٤) يقول بن حبان : « أستاذنا أبو علي بن حبان ، ص ١٠٠ ، ص ١٢٤ .

(١٢٥) يقول بن حبان : « كتاب المصنوع ، ص ١٢٠ ، « فصول في القواعد » ، القاهر : دار الفكر ، ص ١٢٠ .

(١٢٦) .

(١٢٧) يقول بن حبان : « كتاب القواعد ، ص ١٢١ ، « فصول في القواعد » .

يوم ١٣٣٠ . تلكها هذا أصعب الحالات وأقربها بين حالات التدرج في القربا والبعث : وأما ما بين هذين - فلهذه وضعته في الصلاة بحسب كثرة النظر فيها ، وليس في هذا الباب علم يقين واجب . ١ .

ومن هنا خلاصة المجادلة لعدم في قربها وبعثها من كثرة النظر والأعمال القلبية وفيها ولكن هذا النوع من الاستفراء لا يقع يقين الاستدلال الاستيعابي المتكتم في الرغبات والذي تولد به النتيجة من تشعبها تولد ما كانت القناعات هي بالضرورة صحيحة . ولذلك فالمصنفات العلمية في الاستفراء أقاموا من جري الصلة هي لتجديد احتمالية ، حيث أن ليس الغالب على الصلابة في هذا النوع من الاستدلال ، لا في النفس من الظن والخيال ، ١٣٣١ حيث أن في النفس مبدأ إلى توليد تكرار الصلة التي تحدث . وزيادة درجة احتمال التوقع كلما زاد التكرار المحتمل . من يكون أن يكون ذلك بلدا .

والصواب في هذا هو : الاحتساب . هذه كمال من القناعات على هذا الشكل : الاحتساب . هذه كمال من القناعات إذا تيقنا بعدم . و : جون استيعاب من : وفلاسة العلم الحديثين والذين أقرقوا أن القوانين العلمية لها على مثل هذا الاستفراء هي قوانين احتمالية صحيحة في ضوء التوقع القوي . وربما أقرق توقع أخرى تكذيبا وتوقع اليأس إلى وضع صياغة أخرى للقوانين لتتبع الجهد من هذه التوقع . ومن هنا نذكر حقيقة جدير العلمية حين يقرر أنه حكما عاما يظل صحيحا رغم مرور كمال هذه القرون الكثيرة حيث هو يكشف عن حقيقة المبدأ الاستقرائي الجوهرية بدور :

ب - الخلاصة لأهمية من جري البنية :

وهي الاستدلال الاستقرائي في حقيقته من حيث أن النتائج يصل إلى التصميم عن طريق مشاهدة أحداث كائنة وأما احتمالية في تسمية من تراعيها فيعلم عليها الحكم نسبيا بصلتها كلاً واحداً ، فهو يستدل مسبقاً بالتوقع ويستشهد بالآلية يستلزم على تكرار وهو نفس المصالح وتكرار نفس الوقائع . وهذا شائع بين الناس . إذا شاهدوا أحداثاً نظرية أخرى عند توقعها إذا رأوا إحداهما أن يروا الأخرى . ولا يكون هذا التوقع قائماً إلا على أساس احتمالي يخص لاشك فلا استدلال من جري الصلة عند جابر ليس فيه : علم يقيني واجب استقرائي برهاني أصلاً . بل علم قاطعي يقع أن يكون أخرى ولو لم يكن وأبعد لا غير ١٣٣٢ .

بدور : جابر : أن أصعب استدلال من هذا القبيل

هو ذلك الذي لم يوجد له إلا الشك وأما نفس طلبة حكمته العام : كرجل قاتل متلاً : إن أقرق أو لا . خلافاً . فسلوك من القليل من أين علم ذلك ؟ فاجاب : بأن قال : من حيث أنها وجدت في العام الأول خلافاً ، ولم تكن كذلك المرة وجدت إلا بلداً واحداً فقط ١٣٣٣ هذه هي أصعب حالات الاستفراء .

وأما أخرى حالاته : فهي تلك التي نجد جميع ما في الوجود نظرياً فيها على مثال واحد ، ولا نجد أبداً ما يتكافؤ كرجل قال : : أن ليلة هذه ستكتشف من يوم بعدها ويكون بعينها فسلوك من أين علم ذلك ؟ فأجاب : بأن قال : من أجل أني لم أبعد أبداً إلا واكتشف عن

١٣٣٠ عالم من جوانب : كتاب الطوسي ، ص ١٣٠ ، من عوالم كراسي

١٣٣١ عالم من جوانب : كتاب الطوسي ، ص ١٣١ .

١٣٣٢ عالم من جوانب : كتاب الطوسي ، ص ١٣٢ .

١٣٣٣ عالم من جوانب : كتاب الطوسي ، ص ١٣٣ ، من عوالم كراسي



لذلك فالكيمياء يحل محل الطبيعة في تفسيرها للأشياء ، وكل الفرق هو أن الطبيعة تعمل من لقضاء نفسها ، أما العالم الطبيعي فيعمل عمله بطريقة مدبرة ، ومن هنا يخلص جابر لقسمة لعلم الكيمياء بقوله : « في قوة الإنسان أن يعمل كعمل الطبيعة »<sup>١٢٦١</sup> .

وقد قال جابر بن حيان بطريقة في تكوين العناصر : مؤدعاً أن جوهر النحاس زئبق انصهر بكثيرة ، وأن العناصر اكتشف فيها بينها باختلاف نسبة اتحاد الزئبق بالكثيرة ، وهو اختلاف في أعمارها القديمة بطول جابر :

« أن الأجسام كلها في الجواهر زئبق اتحد بكثيرة العناصر المرفوعة إليه في بطول الأرض ، وإذا اختلفت لأعمارها أعمارها »<sup>١٢٦٢</sup> ، والكثيرة والزئبق مائتان ثم بعد ذلك يستأمران على حقيقتها واتحاد الزئبق بالكثيرة لا يؤول إلى تكوين مادة جديدة في تشكيلها ، فذلكي يحدث من انحلال مائتين المائتين إلى مائتين مائتين يخرج بعضها .

وهذا الرأي في الاتحاد الكيميائي لا يختلف عن الرأي الذي قال به الكيميائي الإنجليزي « جون دالتون »<sup>١٢٦٣</sup> John Dalton ( ١٨٠٦ م ) من أن الاتحاد الكيميائي يكون عن اتصال ذرات العناصر المتفاعلة بعضها مع بعض .

وقد وصف جابر بن حيان كل العمليات الكيميائية في كتابه « الجواهر الكيرة » والكثير والتفسير والتفسير والترتيب والتفصيل والإدانة والتلوين والتصعيد ، وحضر كثيراً من

بنايس تجاربه على تجارب الآخرين وتفاعلات ومطامعة أن الباحث لا يمكنه مقارناً أن يوصل إلى معرفة واختيار كل شيء ، ولا بد له من الاستعانة بتعارف العلماء الآخرين وشهادتهم ولكن الثقة في هذه التعاريف وتلك الشهادات تكفي في القرية الأخيرة .

وقد استخدم جابر بن حيان التبع العلمي التجريبي السابق في الوصول إلى كثير من - حقائق علم الكيمياء - على الرغم من ثقله بطريقة الطليح الأرج اليونانية والتي ذكرها كثير من العلماء الطبيعيين في هذا الوقت ، إلا أنه كان يوصي تلاميذه بالاعتماد بالتجربة وعدم التعميل إلا عليها ، مع التدقيق في الملاحظة ، والأحياء وعدم التسرع في الاستنتاج ، وفي ذلك يقول :

« ما أحضر العلماء بكثرة التفسير ، ولكن بجملة التفسير ، فطليح بالرفق والذي يولد الطبيعة ، وكيف أكر الطبيعة فما يريد من كل شيء حقيقياً »<sup>١٢٦٤</sup> ، والذي الذي يخلص جابر في الكيمياء هو ذلك العلم بالأعداد القوية لإعراض ما حلت فيه - إلى إعراض أمر أشرف منها<sup>١٢٦٥</sup> ذلك أن التفسير هو الذي يخرج ما في قوى الأشياء من القوة إلى الفعل - وجهة الكيميائي تشبه وظيفة الطبيعة في تغير الأشياء ولكن في زمن أقل يقول جابر : « لأن في قوى الأشياء ما يخرج بقوى تفسير غير » ولكن الطبيعة مدة خروج الطليح وخروج الزئبق من القوة التي لا علاج بالسعي والفتاح وكذلك ذلك ، فمخرج من القوة إلى الفعل بانفسها وفي إرمادها ، وأما غير ذلك مما علمه إخراج التفسير للأشياء ، فهو يحتاج إلى تفسير طريقة لإخراجها<sup>١٢٦٦</sup> .

١٢٦١- جابر بن حيان : كتاب القواعد - ص ١٠٦ .

١٢٦٢- جابر بن حيان : إخراج ما في القوة إلى الفعل - ص ١٠٦ .

١٢٦٣- جابر بن حيان : كتاب التفسير - ص ١٢٣ ، من مؤلفات الجرجاني .

١٢٦٤- عبد الحميد سنانة : جابر بن حيان : ملوك في الكيمياء - ص ١٠١ .

١٢٦٥- جابر بن حيان : الكيمياء في عهد جابر - ص ١٠٠ .

يقول جابر لتلميذه أنه لا نجاح في عمل علمي إلا إذا كان مسوقاً بعلم ، فالمحصل النظري أولاً ثم التجربة والتطبيق من بعد ، وعمل البرغم من أن التحصيل الكامل قد يقتضي تباعاً وبعدها كبراً لكنه لا يمر من ذلك إذا أراد الوصول إلى الحقيقة كاملة يقول : «العيب أولاً تبعاً واحداً ، واجمع ، وانظر ، واعلم ، ثم أعمل ، فإنك لا تصل أولاً ، ثم تصل إلى ما تريد»<sup>(٢٠١)</sup> .

وهذا يعود الباحث إلى مبدأ مهم آخر ، وهو أن يكون مثقراً دعوماً غير بالنس من الكشف عن الحقيقة للبحث ، لما أكثر ما يقتضي البحث عنه وبعدها شديداً ، قد لا يجده الباحث ، فيقتضي عنه في تسوط ، لكن الذي يربط الإحاطة بعلم من الطبع ، يجب عليه تقديره التي لا تصرف إلى اليأس سبباً ، لذلك يستشهد بالأية القرآنية «ولا تبأسوا من روح الله لا يأس من روح الله إلا القوم الكافرون»<sup>(٢٠٢)</sup> .

كذلك على الباحث أن يقتضي نتائج عمله وأبحاثه من الجهلاء والعمهه ، ولا يعرف بها إلا الغلطيين من العلماء وأعمال الاختصاص ، حتى لا يساء استغلال الأبحاث العلمية في غير موعدها ، كما أن عليه أن يكشف عن أبحاثه لأهل الاختصاص كل على قدر فهمه وحدود إدراكه ، حتى لا يمتزج عن الفهم والتصور لكل هذه النتائج البعيدة يقول :

« ولولا أنني أشرت أن أعطي الناس بقدر استحقاقهم لكشفته من نور الحقيقة ما يكون معه الشفاء الأقصى ، ولكني أشرت بذلك لما فيه من الحكمة ، لأن العلم - يا أسي - لا يصله الإنسان إلا على قدر طاقته ولا أسرفه ،

المواد الكيميائية وعرف خواصها الطبيعية مثل ترات القضة ، وحمض الأزوتيك ، وهو أول من لاحظ أن حلول ترات القضة يكون مع حلول ملح الطعام راسياً أيضاً ، وأن النحاس يكتسب الذهب لوناً أحمر .

ويذكر جابر من حيان مكتشف : ماء الشك *Aqua Regia* ، وزيت الزاج ، ، حلقتي الكبريت *Sulphuric Acid* ، وماء القضة *Nitric Acid* ، وحمض جهنم ترات القضة *Nitrate of Silver* ، ويرجع أنه هو الذي كتب «الزويج» وحمض الكحل من الزويج ، والأكسيد *Alkaloid* ، وهي ما يرمز إليه في علم الكيمياء بالصيغ الآلية على التوالي :

( ١ من " ١ " ، ١ من " ٢ " ، ٢ من " ٣ " )

وعرف جابر ظاهرة البهلر ، وإصابة تسخين الفلزات في الهواء الجوي ، والقصي الزلزال وحادثة انفجار طيبة كل من هذه العمليات ، ووصف طرق تحضير الصلب وغيره من المعادن والاصراع القاض بالأكسدة والحلوه والشمس والوريش للأكسدة المسافة للمطر ، وإصابة الحديد ، وعرف القضة ، نقي أكسيد النجيز في صناعة الزجاج ، وكان حاضن الشربك من الأكسدة المكونة للذهب وعرف كيفية تركيز حلقتي الحديد<sup>(٢٠٣)</sup> .

١ - أعماليات البحث العلمي : وأهمها تعرضي بالاختصاص للباحث ، الحقيقة التي توصل إليها جابر ابن حيان منذ أكثر من عشرة قرون ، وهي مبني ، يرى أن الباحث العلمي يجب أن يتصرف بما إذا أراد حقاً أن يكون باحثاً موضوعياً نزيهاً ، وهي صفات لا يخلو منها كل عالم ينشد الحقيقة .

(٢٠١) ج. البراد : علمي وحكاية الصانع ، ص ٢٠ ، ترجمة : إبراهيم حلي ، طبع في بيروت .

(٢٠٢) سورة بقره : المؤمنون ، الآية الرابعة والعشرون ، ترجمي ، ص ٣٣٣ ، ٣٣٤ .

(٢٠٣) ج. البراد : علمي وحكاية الصانع ، ص ٣٣٤ .

مقصودها ، ورواهاهم حذوفهم ، ولا فقد وقع المتاع حقاقة وجهتها<sup>١٢٩</sup> .

ولقد ترجمت كتب جابر بن حيان إلى اللاتينية وفُلتحت للمرجع الأولى في الكيمياء زمانه ألف عام ، وكانت مؤلفاته - موضع دراسة مشاهير علماء الغرب أمثال كوبر - وبرونيه - ورون كراوس وبوزرخ العلم الكبير جورج ساتون - كما اعتم به - هيلارد - حيث أنصفه ووضعه في القصة بالنسبة للعلماء العرب المسلمين - ولخص مديحه العلمي التجريبي في عدة نقاط هي :

- على صاحب التجربة العلمية أن يلهم التوجيهات العلمية التي يجريها .

- وعلى صاحب التجربة العلمية أن يلهم التوجيهات العلمية فيها صحيحاً .

- يجب على الباحث اجتنب ما هو مستحيل وعظيم وتوسى البذل السكينة .

- يجب عليه السعي بأصغر الزمن اللازم والفضل المناسب من مصروف العام .

- يحسن أن يكون للعمل الذي يجري فيه إيمانه في مكان معزول .

- يجب أن يتخط الكيميائي أصدقاؤه من باقي فئهم .

- لا بد أن يكون لديه الفراغ الذي يمكنه من إجراء أبحاثه .

- وأن يكون له حرية وبشرا . وأن يكون صبوراً كثيراً .

- ولا تقدمه الظواهر فنيست في الوصول بتجاربه إلى نتائجها .

كما لا يقدر الآراء والمخبرون أن يحصل إلا يقدر طاقته وقوته ، ولا فاض - ورجع بالمثل والمعجز<sup>١٣٠</sup> .

ولقد روى - الخلداني - في شرح المكتسب عن جابر بن حيان<sup>١٣١</sup> رواية تين وجهة نظر ابن حيان في وجوب الحكم العام حتى يحصل الظروف المناسبة ، وذلك أن تعليمياً أراد العلم والأخذ عنه فماتله جابر ورواه ، فلما أحضر التعليم ولم يتحول عن عقيدته ، قال جابر :

« إذا لمحت أن أمترك وأعلم حقيقة مكان الإنارة ذلك ، ولذاكن من أعلى هذا العلم على حذر من يأخذ منك ، وأعلم أن من القترض علينا كتمان هذا العلم ، ونحرم إقامته لغير السليح من بني نوعنا ، وأن لا نكتبه من أعله ، لأن وضع الآراء في حافة من الأمور الروائية ، وإن في إقامته عراب المات ، وفي كتبه من أعله لتصبح فم » .

لما الصفات الخلقية التي يتسلل إليها العلم ، فهي سنة و الانصاف ، وحيث أن الحقيقة هي طلبة العلم وغايته من بحثه ، لذلك عليه التحلي هذه الصلة إلى أقصى حد ممكن ، فعليه انصاف مقصوده من العلم ، وإجراء جميعهم ألقها ، حجة حجة ، غير تارك ليطعها عمداً ، ولا مطلقاً إليها شيئاً من عتده ، ثم يرد على كل واحدة بما يرد مناسباً ، حتى يعطيهم حقهم غير مقصود تارخاً لوجهة نظره الموضوعية - فيقول :

« إن العالِم إذا كان متصفاً فإنه ليس يتزل في الأقسام شيئاً إلا ذكره ، واحتج عليه وليه ، وأخذ حقه من

١٢٩) جابر بن حيان - أبحاث في الفيزياء إلى القرن - ص ٥١ - عادات كراوس

١٣٠) جابر بن حيان - أبحاث الفيزياء - ص ٢١٦ - ٢١٧

١٣١) جابر بن حيان - أبحاث الفيزياء - ص ٢١٧ - عادات كراوس





عراق: الأندلس وأطرافها ، الذين استضافوا العديد من  
أرواح الكشوفات في ميدان العلوم التجريبية مثلها  
الطريق لأجيال اللاحقة من علماء العصر الحديث<sup>(١٢٠)</sup> .

وبلاط حبا رده عليه المؤرخون والكتاب  
المعاصرون ، يمكنه في تاريخ هذه البلاد وأهميته  
الفكرية والعلمية . فليس هناك من شك في أن ظهوره  
يُعد من مظاهر النهضة الثقافية في تلك الفترة ، وأنه كان  
من مظاهر الأندلس ، وربما لا تكون مبالغ في ذلك أنه  
من مظاهر الفكر الإنساني عامة<sup>(١٢١)</sup> . كذلك ، فهو يؤكد  
الميلاب العلمي التجديدي والتطور الفكري والعلمي في  
المجتمعات العربية الإسلامية بوجه عام<sup>(١٢٢)</sup> .

وأول من لفت ، إذا أردنا أن نُفضل في موضوعنا  
هذا العلم الفكري ، أن نُضرب البحث موضوعات بحث  
عليها ونقرحها بما نُضرب به الموضوع والخفايا  
التاريخية المتفرقة لدينا ، كما هو متبع في

### عيسى بن فرناس فيلسوفاً

وصفت عيسى بن فرناس بـ : الحكيم ، أو : حكيم  
الأندلس ، : فقد نقل ابن حيّان القرطبي عن الحسن بن  
محمد بن طرخ : قال : « كان عيسى بن فرناس الحكيم  
لا يزال يفرغ فرجه الحكيم<sup>(١٢٣)</sup> وأمل إشغاله بالفلسفة  
واهتمامه بأمواله أكسبه هذه اللقب ، فيشر هذا القصور  
الإنشاع الذي كثر به عيسى بن فرناس في موضوعات  
الفلسفة اليونانية والإسلامية ، حيث ألف اللغة اليونانية  
وترجم عنها إلى العربية من كتب اليونان في الفلسفة

والرياضية ما ترك أثراً في الحياة الفكرية . إن إشغاله  
المؤرخ أن أنه وجد بخط أبي بكر عبد الله الشاعر عن أحد  
بن فرج البصري أنه قال : « أخرج عيسى بن فرناس  
عندنا في فنون التحكيم القديمة والحديثة ، وفلسف  
وعُرب في فيما ذهب من الحكمة<sup>(١٢٤)</sup> يؤكد على اهتمام  
عيسى بن فرناس بالفلسفة وطرق الحكمة ودراسة  
مصادرها وتبويب أصولها والشاعرة مضامينها : ومن  
المحتمل جداً أن أبا سعيد القرني ، إسماعيل بن رسلته :  
« لخصم السبا في حل العلم ، التي جعلها كتابه  
الوسوم : « المغرب في حل القرب ، « من أن عيسى بن  
فرناس « كان فيلسوفاً عبقراً<sup>(١٢٥)</sup> على ما جده به ابن  
حيّان في هذا الصدد ، فوصفه بالناطق والأستاذ في  
فنون الحكمة .

والأساليب المتعددة المتفرقة التي لا تسعها بكثير  
من الموضوعات والتخصصات عن عيسى بن فرناس ،  
فالمشهور في القرنين ، وما يتعلق بشاعته في هذه  
المجالات وما هي المساهمة والمساهمة ؟ أو مساهماته  
ومساهماته ؟ أو مساهماته في فنون الحكمة القديمة  
والحديثة ؟ ولكن ، يبدو أن وراء الانحياز المتفرقة  
والشبهة عن النشاط الذي كان يؤمله عيسى بن فرناس  
في مجالات الحكمة والفلسفة والرياضيات والطب ،  
جهوداً واسعة وأعمالاً كثيرة منقولة ، لكنها نُقلت في  
حياته أو هُملت بعد وفاته وعُنت عليها جوانب الزمن  
بسبب التوقف المباني من بعض لولي الأسر من كبار  
رجال الدولة الأموية أو الزلياب بعض الأحيان القريبين

(١٢٠) إسماعيل بن رسلته ، الفقه العلمية في بغداد ، رسالة مخطوطة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ١٥٦ .

(١٢١) المصنف السابق ص ١٦٦ .

(١٢٢) الدكتور أحمد محمد عبد الحكيم ، تاريخ العلوم في الأندلس ، مصر ، ١٩٨٦ ، : الطبعة الأولى ، دار الفكر العربي ، ص ٩٠ - ٩١ .

(١٢٣) القليل من أورد أبو الفتح ، كليل التاريخ ، ص ١٠٠ ، بيروت ، ١٩٥٥ ، دار الكتاب العربي ، ص ١٠٠ ، « القرب في حل القرب » : ص ١٠٠ .

(١٢٤) القليل من أورد أبو الفتح ، كليل التاريخ ، ص ١٠٠ ، بيروت ، ١٩٥٥ ، دار الكتاب العربي ، ص ١٠٠ .

(١٢٥) القليل من أورد أبو الفتح ، كليل التاريخ ، ص ١٠٠ ، بيروت ، ١٩٥٥ .

(١٢٦) ص ١٠٠ .





المثلث ، ووه الدائرة ، ووه قلم الكتابة الذي يعبأ  
بها غيره ... التي أكتفت القصائد للوفرة عليها بعض  
القصود ، ابتكارات أخرى تو، فيها القصود من طرف  
عيني ويكون ذكر التفصيلات . فشير أبو بكر الزبيدي  
أن الله كان من أجل الدكاء ، والفتش على الشيء الشبهة  
والصناعة الطويلة<sup>(١٢٨)</sup> . كما يذكر ابن حبان أنه : أيدع  
إبداعات لطيفة واستراعات عجيبة<sup>(١٢٩)</sup> . وأنه يعتنى  
إلى أشياء شهدت له بالدكاء والبراعة وأعطته السعادة على  
فعلاتها<sup>(١٣٠)</sup> . وأنه يخرج الطرف القويكة ويؤلفه  
الخطب المصيبة<sup>(١٣١)</sup> . . . . . ويذكر ابن سعيد المغربي أنه  
الرائد على مجامعهم بكثرة الأقوات والقصود ...<sup>(١٣٢)</sup>  
وزرق المغربي : حكايات في الدكاء واستخراج العلوم  
واكتشافها عن عيسى بن فرناس<sup>(١٣٣)</sup> . ما يؤكد هنا  
منزله في الاختراعات والتوليدات التي أنجزها في

عبد الرحمن ، الذي كتفه صنعها ، لما كان يتوسم فيه  
الاختراع والابتكار ، وما تبين الوقت وأهميته فيها ،  
إلا المصلحة النهائية لعملها طيلة الليل والنهار .

أما الآخر الذي تركه عيسى بن فرناس في عمل  
الكتاب والشعاع والفلقة ، باختراعه آلة أسطوانية  
الشكل تستخدم للكتابة والحفظ وتلغز بالخير ، فكان  
واضحاً ، حيث سجل مهتهم في الكتابة والشعاع ،  
وروى عليهم مزونة عمل الأعلام والسياسير أينما  
ساروا<sup>(١٣٤)</sup> . وهذه الآلة هي بمثابة قلم الغير المستخدم  
في الوقت الحاضر ؛ وبذلك يكون هذا العالم قد سبق  
غيره في الأعلام العجيبة بشتات السبل ، وأوجد هذه  
الآلة التي تشكل أهمية كبرى في نشر العلم والثقافة على  
نطاق واسع . غير أن عدم التوثيق عن هذه الآلة

التي ابتكرها ؟ ومن أية مادة صنعها ؟ وغير ذلك  
استصفاها ؟ وهل انتشرت في بلاد الأندلس الإسلامية  
الأخرى خلال تلك الفترة أو في الفترات اللاحقة ؟  
كل هذا يجعل هذا السبل الحضاري في طي السجلات التي  
استعرضنا التاريخ واستلهمنا في عصرنا الحالي ...

وهناك أي جانب اختراعاته المصنعة في ذلك

(١٢٨) . . . . . حسين عيسى ، عالم الفرج القريب ، والأندلس والقاهرة ، ١٩٤٠ ( ص ٢٨١ ) .

(١٢٩) طبقات الصحابة والقصود : القليل عند أبي القاسم في تاريخه ط ١ ، القاهرة ١٩٥٩ ( ص ٢٦٨ ) .

(١٣٠) نقبس في الفرج أصل الأندلس : المعجزة ، حوادث سنة ١٠٢٢ ، ١٠٢٣ ( ص ٢٦٨ ) .

(١٣١) ابن حبان ، القيس ص ٢٦٥ .

(١٣٢) ب. ب. ص ١٩٨ ، ٢٠١ .

(١٣٣) القريب في طي القريب ص ٢٢٢ .

(١٣٤) طبع القريب ص ٢١٤ .

(١٣٥) ط ١ .

عن الشخصية المصنوعة في عصر النهضة  
سواء من الأملاك في عصرنا المعاصر  
أو من المصنوعات المصنوعة في عصرنا المعاصر  
التي لها تأثيرات اقتصادية في عصرنا  
الحاضر وما حصل من المصنوعات في العصور

ولا نستطيع البتة أن نذكر المصنوعات المصنوعة  
في عصرنا المعاصر ، بل إننا نذكر المصنوعات  
التي لها تأثيرات اقتصادية في عصرنا المعاصر  
التي لها تأثيرات اقتصادية في عصرنا المعاصر  
التي لها تأثيرات اقتصادية في عصرنا المعاصر  
( القيس ص ٢١٤ ، ٢١٥ )











الفراس ، كما استعمل النار لأحداث فرجات الحرارة لفراس تسخين العناصر والمواد الكيميائية والمواد التي كان يستعملها لأفراس في التجارب ، أو ليخبرها أو لصهرها أو لآلاتها . فقد نسب إليه ما يلي من ذلك بقولهم : « بأنه أقرق النار في بته ، وإن كانت أفراس من دابة فلا فيها ماء أحر كالكدم »<sup>١٢٧</sup> وإن « فيه لقوة بالآخر تجري في قلة دابة »<sup>١٢٨</sup> |

ومن الممكن القول بأن ما نسب إليه المؤرخون من اكتشاف نوع من الزجاج الشفاف الطبيعي وتقليده بالزجاج الصناعي ، هو من باب الاختصاص بالكيمياء الصناعية ، حيث أعزى إليه طريقة خاصة بصناعة الزجاج من طحين بعض الأحجار النارية . فذكر ابن سعيد المغربي مؤلفاً أنه « أول من استبط بالآلات صناعة الزجاج من الحجارة »<sup>١٢٩</sup> . وأما المقصود هنا بالحجارة ، هو الزجاج الشفاف الزجاج بصورة طبيعية في إحدى التلال القريبة من أسروقة ، حيث كان عباس بن فرناس يصنعه بطريقة الخاصة التي نزلنا . اختلف عن صناعة الزجاج الشفافة في البلاد الإسلامية الأخرى ، التي تقوم على مادة الزجاج النقي من الرمال والحصى ، وفي هذا المجال ، لا بد أن يكون لديه من المعدات والأدوات ما يساعده على العمل في هذه الصناعة ، إضافة إلى علمه بخواص المواد الأولية المستعملة فيها والمواد الكيميائية التي تدخل في عملها عوامل مساعدة أيضاً .

أما قلته في تصنيع المصانع الثمينة ، مثل الذهب والفضة ، فيمثل جانباً آخر من جوانب الاختصاص

بالكيمياء العملية . فقد كانت لديه آلات الصنع ، يصوغ فيها الزخارف والكتابات أو يطرق أو يصب أو يطرق بها ، بحسب ما تقتضيه مواءمة العمل ، وما ذكره ابن حيان بشأن كتابة عباس بن فرناس « أربعة آيات بالذهب على نقشة عجولة إلى الأمير محمد بن عبدالرحمن ، فقام بمرآته في صياغة المصانع الثمينة وطريرها »<sup>١٣٠</sup> وقول الآيات :

« تصانعة مصنعة البهمن

يحولها من أم السطن

استنصها ذلك وكشفتها

حسناً هذا من ذهب محض

واقفها فيها الحق من بعد ما

وما لسوق الخيل من نظير

محمد أكرم مستضيف

« من خلقه الله في الأرض »<sup>١٣١</sup>

ومن الجدير بالذكر أن اشتغال عباس بن فرناس بالكيمياء وبراعته في أسلوبيها وأدواتها ، فضلاً عن اهتمامه بعلم الفلك والفلسفة والتجارب بعض الاختراعات والابتكارات والكشوفات ، وبرز في الفنون والشعر وعلم العروض والنحو ، وغيرها من العلوم والفنون ، فقد أحدث فيها له جانباً من الصنعة : الأول يتعلق في الاعتراف بجهوده وأبحاثه العلمية بين أوساط الناس في قومه وغيرها من البلاد ، والآخر الترة الرية في الجوب بعض الفوائد العامة وعدم استبعادهم لشاغلهم ، وتأييد الجهاد محمد ، قائم

١٢٧- د. أحمد خير الدين ، في تاريخ العرب والعلم من ١٢٥٠

١٢٨- د. خير الدين ، ١٢٥١

١٢٩- المصدر السابق من ٢٢٥

١٣٠- القيس من ١٢٥١ ، ١٢٥٢

١٣١- ابن سيد القيوم ، المصدر السابق من ٢٢٥



المتركية المعجزة ومعالجة هندستها عن طريق أصبح  
عريف البحارون في القصر أو غيره من العرفاء  
والصناع .

#### عيسى بن فرانس حرمها

وعرفه عيسى بن فرانس ، جمال الموسيقى في الفناء  
والعرف فيمنها ، وما دام يستطيع أن يعزب الكتب  
اليونانية ويترجمها لغيره ويستوعب اصطلاحاتها ، فلا  
بد أن يكون على غنى النظريات والرموز الموسيقية  
المستورة في كتب اليونان<sup>(١٢١)</sup> إلى حد التطبيق العملي  
على آلة العود التي كان يجيد العزب فيها ، وذلك تطبيق  
ما توصل إليه فيسافورس ( ٥٠٢ ق . م ) من أن  
هذه النغمة تختلف باختلاف طول الوتر<sup>(١٢٢)</sup> وأدله  
كان بذلك يفتح باباً يدخل منه أجيال من الموسيقيين  
العرب فيما بعد ، تقوم جهودهم على دراسة الموسيقى  
( غناء وعزف ) وحل الشكوك والأغماض التي ترجع  
الموسيقى .

وتوضح الأشارتان اللتان جاء بهما أبو بكر الزبيدي  
و ابن حبان ، التعلقان بحديث عيسى بن فرانس ،  
الموسيقى ، واستخدامه العزب على آلة العود ،  
ومعالجة النغمات ، اعتماد الأخير في الفناء والعرف على  
أسس مدروسة تقوم على السلم الموسيقي ، فيذكر

الزبيدي أنه : « كان مع ذلك يحسن علم الموسيقى  
يعزب العود ويخني عليه »<sup>(١٢٣)</sup> ويذكر ابن حبان أنه  
وجد بخط أبي بكر حياته الشاعر ، قلاً عن أحمد بن  
فرج اليساري ، قال : « أدع عيسى بن فرانس حديثاً  
وحديث الموسيقى ، فحلق منه ، إلى أن عانى ضرب  
العود وصوغ النغمات »<sup>(١٢٤)</sup> ويهي هذا المزيج لكلاً :  
« كثيراً ما كان الأمير أحمد بن عبد الرحمن يستدعيه على  
العزب في العود ويستمع إلى غنائه »<sup>(١٢٥)</sup> كما يؤكد في  
مكان آخر من كتابه ، قلاً عن عبد الحميد بن بسيل  
الوزير الملقب بالقطار ، قوله : « أدع عيسى بن فرانس  
يعزب العود ومعالجة الأخوان الحدة »<sup>(١٢٦)</sup> .

وقال كذلك عن معاوية بن هشام الشيشي أنه  
قال : « إن أكثر اصناف طلب عليها الشعر الغنائي ،  
فقد كان يصنع لفظاً من رقيق الأشعار تنظم بدمج  
الأمير ، فيحرق بها ، فتصوغ لحنه فيها الأخوان  
فيخربها »<sup>(١٢٧)</sup> ويؤكد القرني اعتماد عيسى بن فرانس  
بشكل رموز « اللغة الموسيقية » وكتابتها ومباقتها  
وتوليها التوليداً جدياً يقوم على تناول السلم الموسيقي ،  
لا لكي يعز على الموسيقى العربية السائدة ، وإنما ليطلع  
بجذور عربية لينبت نباتاً جديداً<sup>(١٢٨)</sup> فقال أنه « أول من  
فك الموسيقى »<sup>(١٢٩)</sup> فصنع الأخوان وأجداد العزب على  
العود ، وبذلك ساهم على نطاق واسع في نشر الموسيقى

(١٢١) هناك بعضا قديم الموسيقية عند اليونان ، السالم الموسيقي ، التي أوجدت ألويسوس ، أبو الحسن ترومان ، والسلم الهليني من قبل فيثاغورس ، السالم عليه  
الموسيقى اليونانية غير أن السالم الهليني السالم الأوسط ، التي وضعه سلم فيثاغورس الموسيقية ، والموسيقى عند اليونان التي أوز في الألفاظين « ١٢٥٠ » ، فلهذا يصفها بأنها

أصلية في جميع العصور : « غير أن فرج الفهرست عند العرب ( ١٢٠٠ ) ، ١٢٠٠ » ( ١٢٠٠ )

(١٢٢) وهي النغمة المعقدة في الألفاظ التي أوجدت فيثاغورس وخلقها أرسطو على أنها ( ١٢٠٠ ) ، ١٢٠٠ » ( ١٢٠٠ )

(١٢٣) طبقات الفقيروين والفقيروين ، ص ١٢٠٠

(١٢٤) القيس ص ٢٢٤ ، ٢٢٤

(١٢٥) كان الأمير يملك أن يوجه أن يوجهه في سنة الفناء ، فحلق ويحسن يجلو الله في معناه

(١٢٦) طبقات ، القيس في التاريخ قبل الفناء ، عرفت سنة ١٢٥٠ ، ١٢٥٠

(١٢٧) القيس ص ٢٢٤ ، ٢٢٤

(١٢٨) فيثاغورس في الفناء ، القيس في التاريخ في القرب من ١٢٠٠

(١٢٩) فيثاغورس في الفناء ، القيس في التاريخ في القرب من ١٢٠٠





ذلك أن يقول شيئاً يجعل صاحبه كتاباً ، طبعته  
التحويين والقويون ، يصرح بالقول : أن الشعر كان  
أغلب أدوات عباس بن فرناس عليه<sup>(١٢٩)</sup> . وقد كان ابن  
حيان شاعريته من خلال المعلومات الواقعة التي يقدمها  
عنه في هذا الجانب ، حيث يورد كثيراً من شعره ونظمه  
المستحسن ، ويصفه بأنه « شاعر الأمير محمد بن عبد  
الرحمن » السديس ، وأنه « فاضل الشعراء  
الحقبة<sup>(١٣٠)</sup> » . . . وأنه « كبير الجمادات » من الشعراء  
والأمراء الذين كانوا يلقون إلى بلاط الأمير محمد بن  
عبد الرحمن ، حيث ألفت قصيدته التي قالها عند لقول  
الأمير من حقله العسكرية على أحد المواقع في الشعر  
الأجل سنة ٢٥٩ هـ القصيدة على الأعطاريات في متعة  
الشفة ، ألفت الزوج القادر يجعل هذا الشاعر في  
مصاف كبار الشعراء وفصوحهم في الأندلس . . كتبها  
سبط بن الخطيب واستحسن ابن حبان لقصيدته التي قالها  
بطلبه لأمير محمد حكم الأندلس بعد وفاة أبيه عبد  
الرحمن<sup>(١٣١)</sup> . . . إذ قال أنه أحسن ما قيل في متعة<sup>(١٣٢)</sup> :

ما طابت الشمس حتى أشرق القمر

محمد فاروقه الله والبشر

ما لبت أسفرت قبل الصباح عن الهدى

ي يفسدك عن السمع والبصر

والآباء ، ويذكر معهم حوله وعن أصوله وصاحبه ، كما  
روى بلطبع على الناس ، فكان أول من أشاد عنه علم  
العروض في الأندلس<sup>(١٣٣)</sup> .

والى جانب دراسته بعلم العروض ، فقد تصرف بعلم  
آخر من علم العربية هو علم النحو ، الذي قال عنه  
السويطي أنه ضرب من غروب الإعراب . يذكر خلفاً  
عن أبي بكر الزبيدي في خطابه ، قال : « كان عباس بن  
فرناس مختصراً في غروب من الإعراب<sup>(١٣٤)</sup> » .

### عباس بن فرناس شاعراً :

يصح القول بشاعرية عباس بن فرناس من خلال ما  
أوردت المصادر له من شعر جزل الغلي . ولعل ما جاء  
به هذا الشاعر ، يمثل الشعر في هذه الفترة في الأندلس  
أصدق دليل في سيرة أبي الفوارس حيث بدأ حياته  
تقليدية وفي إطار متجدد . لذا حاول ابن حبان مناجاة  
الضليدي الأنصاري القديم هذا أن يبيّن القيمة بما أمكن  
شعره الشاعر الجوهري ، وأن يكون دائماً لبيح المسلمين  
من شعراء البلاط .

وعندما لم يزل الأمير محمد بن عبد الرحمن ولم يتحرك  
لبعض شعره الذي قاله في حفرته<sup>(١٣٥)</sup> ، استطاع بعد

(١٢٩) - . أحد شعره المبني - في تاريخ العرب والأندلس ص ١١٠ .

(١٣٠) - راجع الرواة في طهارة القويين والصفحة ٢٠ ص ٢٤ .

(١٣١) - السجل لبيد الشعر قصيدة أبو

ما أمير الخليفة أبو إسحاق الشافعي

والمرحوم السديس الخليفة صوري

شعره لبيد إلى حفرته صوري

(ابن حبان ، القصص ص ١٢٩ ، ١٣٠ )

(١٣٢) - أبو بكر الزبيدي ، قصيدة ص ٢٢٥ .

(١٣٣) - القصص ص ١٢٥ .

(١٣٤) - قال وهو يقول شعر أبي الفوارس في حقله عند النظر في سنة

أن السديس السديس أبو إسحاق

الضليدي السديس في الأرض الخليفة

(١٣٥) - ص ١٢٩ .

والسجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

السجل لبيد أبو إسحاق

لشعائرين على السبائيا بحضرة

سواء جود لها ماء الكلى مطر<sup>(١٠١)</sup>

ويبين لنا فيها جاذبه الشاعر في حل الأثير ، وهو  
يقع ثورة أهل طليطلة من الموالين وحلفائهم الأمان  
سنة ٢٤١ هـ ، حيث استطاع أن يقرب قطرة طليطلة  
التي وضعوا عليها القتال ، فلا يسرب منها الشكوك التي  
عدوة طليطلة ، تقول بدين ما يشير إلى براعة في النظم  
بين شعراء عصره :

بما ابن الخلاف بما محمد بما

من سيفه في راحة النضر

ما أن تقوم بحر بأسك في اليد

تبا هضمت من الشعر

أضحت طليطلة مسطلة

من ألقها في سيفه الضيف

تركبت بلا أهل تزلزلها

مهمجرة الأكتاف كالجبر

ما كان يسفي الله أنظرا

أضحت سبل ككتاب الكفر<sup>(١٠٢)</sup>

وكذلك ما أشهد عيسى بن أحمد الرزازي من شعر  
عيسى بن فراس في ذكر الحرب بطلعة الفتح وطلوعها  
المجانيب التي كان يرميها الفرنجة في جوارح الحقائق  
الشمالية عندما حاصروها لأراضيها على الاستسلام  
والسقوط<sup>(١٠٣)</sup> .

وبعد بخص مؤرخي الآداب ، عيسى بن فراس ،  
من الشعراء الوصفيين ، فله في هذا الصنف من الشعر  
بأع طول ، وذلك أسوة بشعراء الأندلس ، المعاصرين  
له أو من أهل القرون الثلاثة الذين قال عنهم (أبيل  
جنتالث بالثيا) A. Gonzalez Palencia أنهم يتكلمون  
وأعاً بالوصف ، وهم يصفون في أوصافهم وديانهم  
بألفاظ ما حوّل من قور وطء وإسهاب ، كل ذلك في  
أسلوب زعر بالغ القوة<sup>(١٠٤)</sup> . يذكر الحميدي ، أنه  
شاعر مشهور في الوصف ، ومن شعره في وصف  
روحية ، فاجتهد على براعة<sup>(١٠٥)</sup> فيه كما يذكر الحميدي  
بأنه<sup>(١٠٦)</sup> أيضاً من أسلاف ترجده التي أغلها عن  
الحميدي ، أما وصفه في القبة التي بناها الأمير ،  
فلهذا : « فربما دهرها وحده والبراعا » ، فهد الفخر

(١٠١) م ٢ ، ص ١٤٥ .

(١٠٢) م ٢ ، ص ١٤٦ .

(١٠٣) ص ١٤٦ .

ينال الخلاف من ثروة الشيف في  
سيفه لشعير الترمي ما يحفل  
كل الشيف من سببه حب  
ما ألقها الفخر الترمي عيرها  
الشمس استمع في حافله فوجدوا  
كأنها من شيف بقدر أوجت  
ف من شد الشيف المحروقة  
( م ٢ ص ٢٥٨ )

(١٠٤) شرح الفكر الأندلسي ص ١٤ .

(١٠٥) م ٢ ص ١٤٦ .

تري برعها والشمس  
( حلية الحميري في ذكر ولا الأندلس ، ص ١٤٧١ م ٢٥٨ )  
( حلية الحميري في تاريخ ورجال الأندلس ) فربما ١٤٨٤ م ١٤٤ .

بهر المعجزة والشمس  
كل فيرة أن يلقه شيف  
فعل ما من شيف  
فجعل حروجه عند الشيف  
من قبل أن له الشيف  
شيف شيف في شيف  
ومن له الشيف الشيف

بما ألقا شيف الشيف



والقياسات . وهذا إسماعيل الأمير بعلبة : « لسو زافينا  
أزوفنا »<sup>(١٠٧٠)</sup> . وقد أورد أبو عبد الله محمد بن الحسن  
صاحب كتاب التشبيهات ، من أشعار أهل الأندلس  
استأج من شعره في هذا الباب ، وفي باب الطرود  
( الصيد )<sup>(١٠٧١)</sup> أيضاً

وترى أن ما قاله من شعر الغزل يعتبر استكمالاً  
شعره في الوصف ، حيث لا يمكن التغلغل من القيمة  
الأدبية له في هذا الباب<sup>(١٠٧٢)</sup> . فليشد له التعالي من  
بذبح شعره ، قال :

وأصور مما تعني العيون من العشق  
له كذب في الجند أحمل من الصدق  
واللعين في عيشه شمس مطيعة  
وسار كسحال لا يجوز أن يحمل  
ومما العيش إلا مية القصر والسوى  
ساجور ما يلقى عواء ولا يلقى<sup>(١٠٧٣)</sup>

الشعر والأدب في مجلس الأمير هل له أنيرة ما قيل في  
موضوعه :

وأصراة الشمس التي لأج نوبها  
تصوم القربى والسماكين والفسر  
إذا بلغ الفطر الكمال فسر صها  
وصوب لم يبلغ لي الأرض في شهر  
لما العرف البصر التي وضعت الفجر  
ولمطمها من سورها في مينا الفسر  
كأن قصور الأرض بعد الله  
تو السرى أغنى شطوباً من الفز  
وتشعر الأبحار مينا إلى مدي الله  
سخره بآل طهار والوحش والزهرة<sup>(١٠٧٤)</sup>

ولأن الأمير محمد بن عبد الرحمن يستلج شعر عيسى  
من فرانس الوصفي ويستريده من : أيضاً بالصلوات

(١٠٧٥) نسخة طرية بقلم عيسى بن عبد الله (١٢٧٥) في نسخة الأمير طرية أو محمد بن عيسى بن عبد الله (١٢٧٥) في نسخة

http://Archivebeta.Sakhril.com

(١٠٧٥) في نسخة

ولا غير ميمها وميمها  
عند كمة أوج ميم ميمها

لا حلتها ميمها أو لميم  
عندك لميم ميمها أو لميم  
عند ميمها ميمها أو لميم

عندك ميمها ميمها أو لميم  
إلى ميمها ميمها أو لميم

والصحيح في نسخة الأمير  
لأن نسخة الأمير من نسخة الأمير  
لأن نسخة الأمير من نسخة الأمير  
لأن نسخة الأمير من نسخة الأمير  
لأن نسخة الأمير من نسخة الأمير

في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير

في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير

في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير

(١٠٧٥) في نسخة

في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير  
في نسخة الأمير من نسخة الأمير

(١٠٧٥) في نسخة

(١٠٧٥) في نسخة

(١٠٧٥) في نسخة

وقال في الحب شعراً حسناً ، يمكن أن نوره منه ما ينفع على منتهى :

نحفظ من المحسرات أن كنت لشعر  
تسوت الغنى في حبيبه حين يحضر  
فإنما أنا ما كان حسنه حبيبه  
فلا شك فيه ذلك اليوم بغير<sup>(١١٦)</sup>

وقد جالب النقاد ، قول الأستاذ ، أمينو غارسيما غوس ، وفيه هذه الأستاذة بأنها ، أن عباس بن فرناس ، هو من ضمن الشعراء النظميين الذين لا يتجاوزون أربعة أو براءة ، ولكن شعرهم حسب رأيها ينطق بشعرة سياسية واضحة ، لو أن في بعض أصدافهم الشعرية تتجلى القيمة السياسية للشعر ، وهذا إلى القول متطمين : أن سر أمينة لا يرجع إلى براءة في الشعر بقدر ما يرجع إلى حياته الخاصة الطويلة<sup>(١١٧)</sup> ، كما لا يمكن تجاه الدكتور أحمد ميكل في قوله : أن عباس بن فرناس الأندلسي وحين عباس بن فرناس الذي عرف بالطبعات المتصرف بها ، كانوا يقرعون الشعر لأهم لم يقرعوا له ، ولا متفرجة هنا ، فالباحث يريد أن يقول أن عباساً ليس شاعراً بذلك مستوى الشاعرين وإحصاءه |

إن هذه الآراء والتجليلات لا يمكن التسليم بها ، فيما يتعلق بعباس بن فرناس ، إذ علينا الالتفات إلى أصداف الشعرية وأصدافها باستيفاء جميع المصادر ودراساتها ، دراسة مستوعبة ، نجد فيها أفراس شعره التي طرقتها وأجاد فيها ، مثل الغزل والشهد والوصف والهجاء ، فضلاً عن المديح ، وغيرها مما يتعلق به الشعر العربي .

والخبر ، لا مراد في أننا نجد في ما قلناه عليه الأندلسي وشعرها ومعارفها إسبانية عظيمة في بناء صرح الحضارة العربية الإسلامية ، حتى أصبحت هذه البلاد مهداً للاقتصاد ، وولدت بشور كبير خارج حدودها ، فطقت أوروبا العلوم والمعارف بما فيها علم الأحياء أن أنزل في عصره بعدها . غير أنه لم يكن ذلك يسيراً أو هكذا أولاً أن نعت في سماء الأندلس ، فوكية عريقة لعلماء ومفكرين عظام من أمثال ( عباس بن فرناس ) وغيره من أوتل الرواد ...

### الخلاصة

عباس بن فرناس

من رواد الفكر العربي في الأندلس

كانت عباس بن فرناس موسوعياً ، فقد أبدع في الفلسفة حتى وصف له ، حكم الأندلس ... كما أبدع في الكشف والأبحاث في بعض العلوم التجريبية ، فاستخرج آلات دقيقة ، وارتاد علم الفلك نظرياً وعملياً ، فثبت من بعض المعلومات فيه ، وحقق علم الاندلس في الطيران ، فبدأ بضع اصطوفاته الأولى في بعض أصداف الأتراك الجوي لأول مرة في تاريخ البشرية ، كما غير عن جهوده في علم الكيمياء الصناعية ، فاعتدى إلى صناعة الزجاج وطرق المادن والجراء التجارب الكيميائية .

وتعددت مواهبه في ميدان العمارة والتحت ليزر متدراً وتحتاً يخلق الضرب والتماثيل . واستقام له علم الموسيقى ، فطرق الآذان والعزف ، وقامت مساهمته في

(١١٦) تاريخ غوس ، الشعر الأندلسي من ٣١٠ ، بقايا ، تاريخ الفكر الأندلسي من ٥٥ .

(١١٧) الأندلس من الفتح إلى سقوطها من ٥٠٠ .

فرناس ، الموصوف به « تسليح وخلفه » في العلم والفن والآداب ، قد أسهمت في النهضة لحلول عصور جديدة من النهضة الفكرية والعلمية ، حيث شئت فيما بعد على يد أجيال من عباقرة الفكر العظيم ، الذين إقترنت أسسهم هم بالمختصرة العربية الإسلامية في بلاد الأندلس ، ولقد بدأت منذ أوائل القرن الثالث الهجري ، التاسع الميلادي ، حتى تكاملها في بداية القرن الرابع الهجري ، وهو عصر النهضة في الإسلام .

هذا العلم على السلم والاحياء الموسيقي . ولم يقدم الألقاب البحر علوم العربية فروع في علم العروض وحل رموز واصطلاحاته من كتاب الحليل بن أحمد الفرعندي ، ومثل الشعر الأندلسي في سره في القباء بعيد لمعالجها موضوعات فلسفية في إطار متجدد ، فكان الرائد في نهج المتحدثين من شعراء البلاط .

وأخيراً ، يمكن القول أن موسوعة عباس من



قد يبدو غريباً ، أو على الأقل غريباً ، أن نقول إن الحديث عن « الحقائق التاريخية » أمراً يحتاج بدخل ضمن حياتنا اليومية ، يستوي في ذلك أن يكون المتحدث من بين من اتخذوا من دراسة التاريخ تخصصاً مخصصاً على أرسطو ونوسيه أو أن تكون له اهتمامات حياتية أخرى . وسواء أكان الحديث يدور حول مواقف أو جدت على المستوى القومي أو القومي ، أم كان يتصل بظاهرة في ممارساتنا المعيشية ، فغالب الظن أن محاولة لأصل ما تحدثت عنه ، بإعطاء أمثلة عليه من الماضي القريب أو البعيد ، لا تثبت أن تستلزم إلى الحديث لتعليقه ما يعتقد ( ولها عون أن تقتصر في سبب هذا على التعليق ) أنه بعد مطلوب . ومن هنا تكون قد دخلنا في دائرة حقائق الماضي . وهي حقائق يمكن أن تستخرج أو يستخرج بعضها تحت تسمية « الحقائق التاريخية » .

## ١٠-

وليس هذا في الواقع شيئاً مستغرباً ، فالسعي وراء الحقيقة التاريخية ، أو ما يصغر الناس إليه حقيقة تاريخية ، هي ، وأكبر المجتمعات الإنسانية منذ بداية تطورها ، غداً من المجتمع من المجتمعات القديمة إلى وأقرن أجيالاً وأجيالاً ما اختفى عليه ما فيه من أبعاد وأحداث ومواقف ، يتفحصها أجيالاً ، من طريق الرواية الشفهية من جيل إلى جيل في المرحلة التي لا يكون فيها المجتمع قد عرف الكتابة ، ثم يتم تسجيلها حين تنتشر الكتابة في المجتمع المذكور . وفي تلكا المراحل يكون المجتمع أن يصل إلى أبعاد حتى في الماضي يمكن أن يصل إليه القدرة الجماعية أو ذاكرة الأجيال من أجيال ، حتى إذا وصلت إلى الحد الذي لا يستطيع أن تعي ما قبله ، عمدت إلى

الأسطورة لتكمل بها « تاريخ » هذا المجتمع .

إن هذا هو ما تكلمه ، على سبيل المثال ، ونحن نقرأ قائمة الملوك السومريين التي كتب بعضها بعض الكهنة

## الحقيقة التاريخية

الطغيان عبد الوهاب محسن

أستاذ الحضارة في جامعة اليرموك

تلك العصور بحيث تحولت الآن إلى علم يؤطر عليه المتخصصون ، وأصبحت غامضة وقسرية ومضايقة وعلوهم مساهمة ، ونتيجة لذلك تقلصت المخطائق القصصية لمناحي المجتمعات . وهي ما ترجعنا على تسعده بالمخطائق التاريخية من كثير مما شاعنا سابقا من مباحثات وحلقات ونداءات ، سواء أكانت هذه المخطائق أحداثا أو ظروف أو مواقف ، وسواء أكانت تتعلق بطبقات أو فئات في المجتمع أو بالخاصة فم صفة القيادة أو الزعامة هذه الطبقات أو الفئات أو للمجتمع ككل في مواجهة الأحداث طرح عليها على صعيد الأوضاع الداخلية أو على صعيد التعامل مع تقنيات فخرنا نفسها من الخارج . ولكن ما هي هذه المخطائق التاريخية ؟ إن المخطائق جميع ، بالمراد وتكويناته المتعددة ، وبجوانب نشاطه المختلفة ، وبطرقه التي يحرص لها ، تشكل مخطائق مختلفة من المخطائق . سواء أكانت المخطيقة التي تتحدث عنها ريدا لخطط سياسي التحليزي في ١٩١٧ بقيادة دكتور فريدريك فريدر في فلسطين ، أو كتابا آخر، عناء ، لوفندي في دورة الألعاب الأولمبية في رومانيا عام ١٩٨٠ ، أو وصول زعيم الحزب القومي الاشتراكي ( النازي ) إلى السلطة في ألمانيا عام ١٩٣٢ ، أو افتتاح موسم مسرحي في لوطاج ( تونس ) عام ١٩٨٥ ، أو لقاء سري في القاهرة بين مجموعة من ضباط الجيش المصري مثله ٢٢ يوليو - تموز عام ١٩٥٢ قبل تصبح هذه المخطائق جميعها ، ومخطائق لا تحصى غيرها ، مما لم يه المجتمعات في حياتها اليومية ، مخطائق تاريخية ؟



في جنوب وادي الرافدين لم نرَ مخطائق مبررة حتى القرن الثامن عشر ق. م. <sup>(١)</sup> وهي قائمة تحتوي على بعض المخطائق التاريخية ولكنها ، إلى جانب ذلك ، تنسب إلى عدد من الملوك مدنا للحكم أصل في بعض الحالات إلى عبارات الآلهة من السنين في صلاة الملك الواحد . والتي ، مثل هذا القسم كذلك ونحن نستطيع إلى الأشعار المنسوبة إلى هوميروس والتي صيغت في صورة ملحمة « الإلياذة » في أواسط القرن التاسع ق. م. لتسكن من غزو الآشين ( الاسم القديم لسكان بلاد اليونان ) لسلطة طروا ، في القسم الشمالي الغربي من آسيا الصغرى ( قبل ذلك بما يقرب من ثلاثة قرون . لقد اعتقد اليونان القدماء أن هذه القصص التي رُحلت من مراحل تاريخهم فعلا ، كما أن المخطائق التي ظم بها القديسون الآثريون كتبت مع عدد من المخطائق التي وروعت بها <sup>(٢)</sup> ، ولكن القصة تصيغت ، إلى صيغة قصة المخطائق . عن اندماجه بين شخصيات بطولية وشخصيات إلهية في عديد من المواضيع التي يصف فيها الشاعر ما كان يبدو كحادث المصير الذي تنص بسلطة عاصمة الطرواين والتي ، حالة نجد ونحن نقرب « كتاب الملوك وأخبار الملوك » الذي كتبه حيد بن شربة أثناء خلافة معاوية بن أبي سفيان عن أحداث العصور السابقة للإسلام . لقد وروعت في هذا الكتاب أخبار تستطيع أن تتحقق منها ، ولكن وروعت معها كذلك أخبار عن قبائل عربية تتعلق بقصص عربية نصيحة قبل أن يصل العرب إلى هذه المرحلة من تطور اللغة العربية بقرون عديدة <sup>(٣)</sup> .

وقد تكافأت كتابة التاريخ أنشواها عديدة بالنسبة إلى

Jacobson, Th. : The Sumerian King List, Chicago 1939

(١)

Bury, J. B. : A History of Greece (ed. ed.), London : 1901, pp. 40-50.

(٢)

عن غيره ، حيد : أخبار الملوك وأخبار الملوك ، كتاب الملوك وأخبار الملوك ، دمشق ١٩٥٢ ، عن العرب بن حيد : حيد عن العرب .

(٣) : J. B. Bury .

الغالب الذي لا يعرف الكفيل أو الضميمة بغير حد أو التمسك بالثبات أمام كل التغيرات والمخاطر . كذلك تجد الدارس نفسه منساقا في بعض الأحوال إلى تلمس التغير الأخرى عما يبدو في حيلة مؤلا . الأشخاص البارزين من الدراسات وحالات وعلاقات لتعده أنها صدف عديم أو ارتبطت بهم دون أن تسهم بالضرورة في لقاء الضوء على دورهم التاريخي .

وقد تكون دراسة التاريخ ، كتدبير أو قواعد ، وسيلة عند بعض الناس لمزاجا لثقافتهم العامة عن طريق التصرف على بعض الجوانب التي تعطيها حياة المجتمع أو أكثر من المجتمعات التي ظهرت في مرحلة أو أخرى من مراحل الماضي . يستعرض الدارس من خلالها مصادر هذه المجتمعات في مراحل صعودها وانحدارها دون أن ينسحب ذلك إلى الحقائق التي تشكل نقاط التطور في هذه المراحل وأنها ، وليس آخرها ، عند يدرس التاريخ يستكشف أبعاد كونهم أكثر لدى بعض الناس كما يشاهدونه من الممارسات الحياتية التاريخية في الواقع الأخرى التي يزورونها ، سواء أكانت تلك الأفكار هي الأعرام الثلاثة الكبير في الحياة ، أم يصحح الكروبوليس في أينا . أم المجتمع الأموي في دمشق ، أم قصر قرصاي الذي شهدت إحدى قاعاته توزيع الناحية التي أربها في ١٩١٩ المتصورون في الحرب العالمية الأولى . وذلك حتى يتسنى للدارس التعرف على الظروف التي اصطلحت بها كل من هذه المجتمعات المتساركة أو غيرها من المجتمعات الأخرى واستعاب العالم التي ترمز إليها والأحداث التي ارتبطت بها .

هذه الأهداف كلها واردة في الدراسات المتصلة بالتاريخ أو الثقافة به ، ولكنها مع ذلك لا تزيد عن كونها أهدافا جانبية أو عارضة في دراسة التاريخ ذاته . عند نفسي . بعض الجوانب ، ولكنها لا تعمدني هذا إلى الإيجابية التي ينبغي أن تتركب أي فرع من فروع المعرفة

إن الإجابة على هذا التسؤل لا ترتبط بالضرورة بما تستهدفه من كتابة التاريخ . إذ أن نوعية الأهداف التي يسعى دارس التاريخ إلى التوصل إليه ، والذي ينظره أو يقبل عليه لغايات التاريخ ، هو الذي يحدد منه الحقائق التاريخية المطروحة في كتابة هذا التاريخ . وهي التي يبرها عن غيرها فحصلها بأنها حقائق تاريخية . وماذا تجد وصلنا إلى الحديث عن الهدف من كتابة التاريخ ، فإنه يتعين علينا في هذا الصدد أن نميز بين ما هو عابر أو جاني وبين ما هو أساسي . وهو فيز يساعد عند البداية في توجيه البحث عن الحقيقة التاريخية . فالحقائق التي تقدم الهدف الأساسي من كتابة التاريخ تصبح هي الحقائق التاريخية بنفس النظر من استنتاجها أو عدم استنتاجها من جانب من يكون التاريخ أو بمروراته لأسباب عارضة أو جانبية . أما تلك التي لا تقدم سوى هذه الأهداف العابرة أو الجانبية فهي قد يكون ذات قلبي في صوب أو أخر من شروط الحياة ، ولكنها لا تصلح لأن تدرجها ضمن الحقائق التاريخية .

وفي مجال الحقيقة عما هو عابر أو جاني من بين هذه الأهداف ، فإن الذين يكتبون أو يقرؤون التاريخ قد يقبل بعضهم على ذلك لتعده التعرف على مواقف البطولة أو التميز في حياة الأشخاص البارزين الذين ظهوروا على مسرح التاريخ ، سواء أكان مؤلا من رجال الحرب أو السياسة أو الفكر ، أم كانوا من زعماء الثورات أو رجال الإصلاح والتجديد . أم كانوا من أصحاب الرسائل الدينية أو العقائد الاجتماعية أو الاكتشافات العلمية أو غير مؤلا . إن الدارس في هذه الحالة قد يشغل البحث عن مواقف البطولة والتميز في حياة مؤلا . الأشخاص عن الحقائق التي تعتمد موقعهم في مسيرة مجتمعهم أو عصرهم وما قاموا به في تطوير هذه المسيرة ، وهكذا تجده وكثيري وليس ما كان لديهم من تفوق غير سائد في بعض الصفات الشخصية مثل الإدارة الشاقة أو

وعنه ويعتبه تكون القوة الانسان على التفاعل في هذا التفاعل - وهو ما يمكن ان نسميه تحريك الانسان لحياته او ذاته - لا يحدد الانسان في هذا الحقل يقتضي ما يتطرق عليه او يقتضيه من نقاط القوة والضعف ، وإذا دخل هذا الوضع ليسهم بشكل أو بآخر بدرجات متفاوتة في استواء هذا الوضع أو السيطرة عليه ، ثم تطوره عن طريق توجيه نقاط القوة الموجودة فيه لصالحه وبإغناء في هذا الاتجاه إلى أقصى حد ممكن انتفاعا بغيرها ، وبغضاي ما فيه من نقاط الضعف والعمل على تقليصها إلى أقل حد ممكن القوة لغيرها .

والتيه التي تشكل الطرف الآخر في مواجهة الانسان في هذا التفاعل أو الحوار ليست شيئا بسيطاً ، ولكنها كحال جميع متكامل تستطيع ان تبين فيه ثلاثة أبعاد وهي : البعد المكاني والبعد البشري ، والبعد الزمني .  
والكائنات القارسات الجغرافية هي التي تقدم لنا البعد المكاني في صورة ما عليه من تضاريس البنية ومناخها ونباتها وحياتها وحيواناتها وسمورها الكائنات في ارتباطها وأحجارها ومداها وبداها ، نوصلا إلى إمكان تطوير ذلك كله ولغيره لصالح الانسان عن طريق العلوم الطبيعية والاقتصادية ، وإذا كانت الدراسات الاجتماعية هي التي تقدم لنا البعد البشري البنية بما نعرفنا عليه من نفسيات المجتمع إلى طبقات وطوائف وفئات وتفاضلات أو أساليب التصرف وعلاقاتها وانحرافات وتصحيحات ، نوصلا إلى التنسيق بين الانتماءات الموجودة في المجتمع عن طريق التوزيع والوسائل الدستورية والتنظيمات والمؤسسات الاجتماعية ، فإن وسيلة التصرف إلى البعد الزمني للبيئة هي علم التاريخ الذي يقدم لنا حصلة تجارب المجتمعات من حيث ما لبت إليه من تطور وتقدم أو تراجع والتكسر في كافة جوانب نشاطها ، سواء أكان هذا النشاط سياسيا أم عسكريا أم اقتصاديا أم اجتماعيا

من يتخذ مكانه الصحيح ويؤدي مهمته المطلوبة لتعامل من عوامل التطور الذي يتناسب مع وضع الانسان في هذا العالم بتسليته وتثرائه ، مثقرا بهذا الوضع ويؤثرا فيه ، ومن ثم مشاركا في تطويره في كل الأحوال .



وفي هذا الصدد فإن الذي ينظر إلى خريطة شعوب العالم في الوقت الحاضر يجد أن بعض هذه الشعوب يعيش حياة مزدهرة في جانب أو أكثر من الجوانب التي تشتمل عليها هذه الحياة ، سواء أكان ذلك متصلا بالرخاء المادي أو التقدم العلمي أو القوة العسكرية أو التأثير الفكري والفني والأدبي أو الانتفاع بالإمكانات المتاحة في العلاقات الدولية . هذا بينما نجد شعوبا أخرى في تحلق أو تحيط بدرجات متفاوتة في رتبه أو أكثر من هذه الجوانب ، كذلك فإن التحول في حياة هذه الشعوب أو المجتمعات وانحرافها عن الركن المتوازن صلات فيها مرحلة أو بعض مراحل من المراحل التي ما لبثت أن وقعت أو تراجعت أو اندثرت أو دابت في غيرها ، بينما نجد شعوبا أو مجتمعات أخرى شاركتها مراحل الازدهار والركود ، ورفق التراجع ، ولكنها لم تشاركها مصيرها في الاندثار أو القربان في غيرها .

والسبب في ذلك هو أن بعض الشعوب أو المجتمعات يتحجج في التواضع بين وبين البيئة التي يوجد فيها ومن ثم يستطيع التعامل أو الحوار مع هذه البيئة ، تكليفا مع مقوماتها وتأثرا في هذه المقومات ، بينما يصر بعضها الآخر في هذه التواضع وهذا التعامل أو الحوار - فؤادي هذا إلى ثقافة من التطور الذي يشكل النتيجة الطبيعية لهذا الحوار الدائم بين الانسان والبيئة تأثرا وتأثرا .  
وفي عن ارتباط هذا التعامل القاصد بين التفاعل والتفكير في هذا الصدد هو مدى تعرف الانسان على البيئة التي يتعامل معها ، ويقدّر إمكانات هذا التعرف

حاجة وحاجة بين كل من القوتين التقليديتين ( إنجلترا وفرنسا ) من جهة ، والفرنسيين المصطنعين الشماليين ( الولايات المتحدة والامم المتحدة السوفيتي ) من جهة أخرى ، أم كنا نتحدث عن حالات سحب الصواريخ الروسية من كوبا ، ( خريف ١٩٦٢ ) على اثر إقرار من جون كينيدي ، رئيس الولايات المتحدة بذلك . أما السبب الآخر الذي يضل على تحديد نوع الحقائق التاريخية أهمية خاصة في الوقت الحاضر فهو حالة المجتمعات المعاصرة ، كالحركة العلمية أو الحركة التكنولوجية ، وأساليب للحياة والفكر تتجه هذه المجتمعات سواء في حارسها الداخلية أم في علاقاتها الخارجية حتى يخلق الإنسان فيها حالة إلى أقصى درجة ممكنة . الأمر الذي لا يبالى إلا بفتح حركة التطور إلى أقصى درجة ممكنة نحو الألف والآخر والآخر للآخر سواء بوجهه انطوا في المجتمع البشري في عموم أو بوجهه طوا في واحد أو أكثر من المجتمعات التي ينقسم إليها . وإن كنا نطير ، فممكن أنه أشرفنا إلى السعد الزمني : لآخر التاريخ والحقائق التاريخية .

## ٢٠

وإذا كان رصد التطورات التي لم بها المجتمعات هو هدف الكتابة التاريخية . وهي التطورات التي تشكلت بمقتضى التعامل أو الحوار بين هذه المجتمعات وبين ظروف البيئة التي تحيط بها . فإنه يصبح من الطبيعي أن الحقائق التاريخية هي تلك الحقائق التي تشكل علامات موزة أبداً بها الأنسواء المتعاقبة على طريق التطور . أما بقية الحقائق التي لا تزيد في غير أحوالها من أن تكون تكراراً بوحدة أو ما يمكن أن نسميه تراكيباً كسما لمثل هذه العلامات البديرة في تفاصيل أو صور متشابهة لها أو تتحرك صعوداً في إطارها . فهي تظل حقائق جانبية ولا تتحرك ، كالحجر حلقوا أو وجردها على المسار الزمني

أم فيها لم فكرها أم غيا . توصلا إلى تنظيم الإنسان لحقائقه وتوجيهها بما يصر له أكثر إنجاز ممكن في داخل المجتمع الذي ينتمي إليه . وفي بعضه في أنسب وضع ممكن لإزاء العلاقات مع المجتمعات الأخرى ليتفتح بصيرت هذه العلاقات وبقي مراقبها .

وإذا كان هذا الهدف من دراسة التاريخ بهذه نوع الحقائق التي ينام بها كحقائق تاريخية ، وكذلك التي يصبح الاهتمام بها غرباً من التفكير في هذه الدراسة . فإن العديد نوع الحقائق التاريخية وبما أهمية في الفترة التي تعيشها أكثر من أي وقت مضى لتسبين متكتلين . وأول دليلين السنين هو الزخم الدولي الذي وصل إلى حجم وسرعة لم يكن يعرفها في أي وقت مضى . وهو زخم خلف أكثر من مظهر ، من بينها التكتلات الكبيرة سواء أكانت سياسية أو اقتصادية أو عسكرية أو مدنية ( عمل لعل حلف الأطلسي وحلف وارسو والسوفيت الأوروبية المشتركة ) . ومن بينها كطقت الأيديولوجيات التي انحازت للتصور الأقليمي إلى أصولها داخل فطية الرئيس منذ الحرب العالمية الثانية بوجه خاص في سياق رهيب لاستقطاب أكثر عدد ممكن من مناطق العالم بناب لا ينطوي إليه الكفيل . ومن بينها - أخيراً وليس آخراً - الظاهرة التي تشكلت من ذلك كله ، وهي ثورة الاتصالات والثورة الإعلامية التي جاءت نتيجة مباشرة لأحتراف الشبكات . مدنيا أو عسكريا ، بين أطراف العالم بشكل لم يصرف من قبل في أسلاف الجيوليين الآخرين . ابتداء بالظواهر واختلاف وانتهاء بالتكتلات والصواريخ عابرة القارات أصبح بذلك بداية لتطورات الجيولوجيا العلمية التي كانت تسمى الخريطة العالمية إلى قلب العالم وجزءه العالم ومحيط العالم ، فتصبح لها منطقة على هذه الخريطة هي قلب العالم . سواء أكانا تحدثت عن حرب فيتنام ، أم حرب السويس ( أكتوبر - تشرين أول ١٩٥٦ ) والتي شهدت سوابقة سياسية



مرحلة متطورة من مراحل حياة الإنسان البدائي ، إلا أن الفقيه لم يحدد أيها أمة من الأيونات التي تستخدم في الزراعة . ومن ثم فالواقع يشير إلى تجمع سكني مؤلف من بحرف أحرار الزراعة . فلما انتقلنا إلى الواقع البدائي ، وهو يتبع في كرمه شهر ، نجد أن المخططات الأثرية التي عثر عليها الفقيه فيه تضم بينها أبنية زراعية حالي النضال والمضيق ، ولكن دون أن يوجد ضمن هذه المخططات بنائاً جدراناً لحرارة المخططات سكنية أخرى تشير إلى الاستقرار الدائم ، ومن ثم فقد اعتبر هذا الموقع مكاناً مؤقتاً للعيش كانت تقيم فيه جماعة شبه مستقرة وهكذا نستطيع أن نقول إن الموقع المذكور يشير ، سواء من خلال المخططات التي وجدت به ، أم ~~بما عرفت~~ ، إلى أن الزراعة كانت قد بدأت تعرف لدى المجموعة السكانية التي عاشت في هذا الموقع ، ولكن هذه المرة لم تكن قد وصلت إلى مرحلة الاستقرار الكامل من جانب هذه المجموعة لتصبح أبنية للحياة والتفكير . فلما وصلنا إلى الموقع الأثري الثالث في مصادره ( وهو على بعد عن طريق كركوك - أوريل ) لنسأ مرحلة أخرى من مراحل التطور ، إذ صممت الأدوات التي تم اكتشافها في هذا الموقع مؤسمة بذاتية ، كما أنز الموقع على سابقه بوجود أماكن بذاتية للسكنى على شكل عترة مربعة غير جميلة وبمرونة بالمحصى . محيط بها جدران من الأسفلت المكونة من كتلها فلاك تشير إلى تجمع سكني يعمل بالزراعة ويقيم في الموقع بصورة اقتراب من الاستقرار . ولكن مع ذلك فلم يعثر بين المخططات هذا على عظام حيوانات مذبحة بعرض

للمجموعات ، إلى مناطق تاريخية - وهو أمر يتفق على كل المجموعات ، فدورها وحديثها على السواء . واستحوذ الآن أن تثبت من هذه النقطة من خلال تبينها في أربعة مجموعات ، ثلاث منها الحرف والآخران حديثان ، شهد كل منها تطوراً في جانب من حياته يختلف فيه عن المجموعات الأخرى ، كما كانت هذه التطورات المتكاملات بوضوحية تقطعت أقطر بمجموعاتها لتستمر داخل إطار أوسع بكثير منها . ولكن أول هذه التطورات هو التطور الذي شهد ظهور الزراعة في المجتمع العراقي القديم ، وكان من نتيجة تغير أسلوب الحياة من مرحلة جمع الطعام التي يعتمد عليها الإنسان ، لتوفير أسباب حياته ، على الصيد والقتال الحبوب والثمار البرية إليها وجدت ، إذ يواكب ذلك بالضرورة من حياة القتل المستمر والبداء . إلى مرحلة أخرى هي مرحلة الزراعة التي يمتد إنتاج الطعام بها يصاحبه من حياة الاستقرار . وقد يكون لها في هذا القديم - لتصبح بذلك ( في حدود معلوماتنا الحالية ) أول خطوات التحول الحضري الأساسي<sup>(١)</sup>.

ونحن نستطيع أن نتبع هذا التطور من خلال أربعة مواقع أثرية في شمال شرقي العراق ، استطاع الفقيه الأثريون أن يحددوا فيها مخططات تشير إلى هذا التطور عبر مرحلة امتد ثلاثة آلاف عام . بين الألف العاشرة والألف السابعة ق. م. وأول هذه المواقع ( من الناحية الزمنية ) لم اكتشافها في شابلو ، حيث لم العثور على عدد من الأيونات الحجرية الدقيقة الصنع التي تنتمي إلى العصر الحجري الوسيط . ورغم أن هذه الأبنية تشير إلى

(١) يرجع ظهور المرحلة الأخيرة من حياة الزراعة البدائية من العراق القديم ، حسب الفقيه إلى الألف العاشرة ق. م. (راجع مخطوطته في العهد ) . ولقد أكد الفقيه هذا التطور الأثري في أربعة مخططات . ولقد أشار الفقيه إلى ظهور المرحلة الأخيرة من الحياة الزراعية البدائية في مخططات : - أوريل - ج . في قبل العراق (الألف العاشرة ) . ولكن على مدار (١٩٤٠) حتى (١٩٤١) من المواقع الأثرية التي اكتشفت في الفقيه . وما توجد في العراق أربع مواقع أثرية من حياة العصور من مراحل التطور من الحياة القديمة (الألف العاشرة) إلى حياة الاستقرار البدائية الزراعية . من مواقع أوريل وأربعة مخططات (التي عثر عليها في العراق القديمة) في الفقيه .

البراهين الكمي . ولكنها لا تصل إلى صفة التعبير الكمي الذي يشكل . وهو وحده . الحقبة النورية . هذا . ومع التسليم بأن التكرار الكمي ليس في حد ذاته تكراراً جامداً . ولكنه تكرار يحتوي على طوابع التطور البني . إلا أن تتبع وحدات أو أمثلة هذا التطور يصبح في حقيقة الأمر نوعاً من التكرار في الكتابة التاريخية طيلة هذه الزمان التي لا يتم فيها استيعاب أمثلة هذا التطور البني . بشكل كامل بحيث يتسنى المجتمع تجاوز وضع سابق إلى الوضع الذي يليه والذي يقرن بوقف حيوي جديد لتصبح له أثر جديدة على المجتمع . وهي نقطة التجاوز التي تشكل الحقبة التاريخية .

ولكن الأمر الذي أشرحه الآن فيما يخص تحديد الحقبة النورية . انطلق من عقله إلى المجتمع المصري وهو لم يتطور سوى في البداية إلى ثورة من نوع آخر . من ظهور الكتابة بالحروف الهيروغليفية لأول مرة في هذا المجتمع إلى إنشاء التقسيم . وفي هذا الصدد نجد أن المصري : « البداية في ذلك شأن أيدي التجمعات الأخرى . قد عبر . منذ بداية العصور الحجرية . عما كان يراد حوله من مظاهر الطبيعة . وما كان يدور في ذهنه من أفكار أو ما كان يفسر في نفسه من العلاقات . عن طريق رسوم يستعملها مرة بالآخران الثانية ومرة بالآخر على الحجر . وقد أدركنا . ضمن ما أدركه في هذا المجال . عديداً من سجلات أفكار الشعوب على الحجر إبان المرحلة الأولى من مراحل التكوين السياسي الذي دأب جمهور المجتمع المصري على مسح التاريخ . وهي المرحلة التي كانت تقوم فيها على أرض مصر مملكتان أحدهما في الشمال والأخرى في الجنوب<sup>(١٢)</sup> . ولا شك أن الآلهة من الناس قد عبروا

عليها الإنسان في حياة مستقرة استقرأوا كاملاً يجعلنا نستطيع أن نقول إن الروايات قد أصبحت وسيلة العبث القصيدة كأسلوب للحياة<sup>(١٣)</sup> .

أما الموقع الرابع . وهو موقع ظهر في جنوب غربي السليمانية ( فإنه يستمر من الفروع السابقة بأن فيه كل مؤثرات الاستقرار القديم الكامل الذي يلائم الحياة الزراعية . على جانب الأموات الزراعية وجدت بقايا حبوب من القمح والشعير القديم . بينما تؤكد الحفريات عرسوا مختلف هذا الموقع أن ٦٩٥ من نظام الحيوانات التي تم العثور عليها فيه هي نظام حيوانات مدجنة من بينها احماء ودينية وخنزير وكلاب . هذا إلى جانب العثور على آثار مساكن ذات غرف متعددة . وحدارها مصنوعة من الطين المضغوط الجلف . والخمران من الطين المحروق . وأحواض من الزباد دائماً تحرق الجيوب . وهذا كله غير علوة الزينة التي كانت مائة من الجلب أو الطين الجلف وألوان من المرمر والفسفاد الأخرى تنتمي إلى الاستقرار الكامل القديم في هذا الموقع حوالي ٦٥٠٠ ق.م<sup>(١٤)</sup> .

إن بين كل موقع من المواقع الثلاثة الأولى عدة قرون ضمن الألف العاشرة ق.م . وبين هذه جميعها وبين المواقع الرابع ثلاثة آلاف سنة . وفي كل من هذه الفواصل الزمنية كانت هناك آلاف وآلاف من الأمثلة التي تتكرر فيها عناصر الحياة التي عرفها الموقع السابق قبل أن تطور لتصل التجمعات السكانية إلى مستوى وفارسات الموقع الذي يليه . ولكن هذه الآلاف من الأمثلة . على افتراض العثور على مواقعها . إذا كانت تتشكل حقائق فعلية . إلا أن هذه لا تزيد بالنسبة للمؤرخ عن تكرار حقائق حياتية ليست لها إلا صفة

Bass, George : Ancient Iraq (Polish Books), 1977, p. 25.

(١٢)

Braidwood, R.J., and Howe, B. : Prehistoric Investigations in Iraq Kurdistan, Chicago, 1960, pp. 28, 30-35.

(١٣)

Breasted, James Henry : Ancient Times, A History of the Early World, New York, 1933, pp. 40-41.

(١٤)

بآلاف من الصور في أثناء تلك الفترة مما كانوا يريدون التعبير عنه ، سواء أكان الأمر يتعلق بكتابة ملكي يريد أن يسجل ما قام به أحد القوكن من إنجازات ، أم كان يتعلق بفتح بلاد يريد أن يسجل عدد ما دفعه من التماس الفصح للحكومة على عينة ضرائب أو بداهم يريد أن يسجل عدد الثروات التي دفعها في مقابلته مع سلطة أخرى . ولكن كل هذه الثروات لا تشكل سوى تكرار عملي لطريقة الشارقة واحدة هي اعتماد الانسان المصري للتصوير ، لأول مرة ، كتعبير عما يريد أن يقول .

على أن الأمر يختلف ونحن نتبع ما تم في هذا الصدد منذ أن قامت الوحدة السياسية الأولى التي شملت الملكيين في كيان سياسي واحد في القرن الثالث والأربعين ق. م . وعلى اعتماد تراثات عام حتى نهاية هذه الوحدة الأولى في القرن الخامس قبل الميلاد ق. م . إذ أن الرخ يستطيع أن يرصد هذا الرخ شكل تاريخية أخرى مثل أربعة تطورات أوصلت المصري إلى المرحلة التي استطاع فيها أن يسجل ما يريد أن يعبر عنه عن طريق الحروف الهيروغليفية لأول مرة في العالم القديم . وكانت أول هذه المحطات هي تحديد التعبير بالصور ، يعني أن كل كلمة ( أو معنى تعبر عنه هذه الكلمة ) أصبحت لها صورة محددة ومفتر عليها ، ولا تستخدم للتعبير عما صور أو صور أخرى مما كان يعبر عنه هذه الصور وأرادا ومعقولاً . ولكن بعد فترة من هذا التطور جاء يوم فكر فيه أحد أبناء هذا المجتمع ألا يكفي بهذا الحد الذي تعبر فيه كل صورة عن الكلمة أو المعنى الذي يمثليها ، فتم تصوير صورة الكلب عن الكلب وصورة البيت عن البيت

وصورة الشمس عن الشمس وهكذا . . . وإنما تطور بالصورة خطوة نحو الأمام ، بحيث يتحول منظورها إلى قيمة صوتية ، فاصبح بذلك رمزاً يعبر عن مقطع صوتي مجرد بغض النظر عن الشيء الذي ترمز إليه الصورة . وهنا نجد أنفسنا أمام طريقة تاريخية جديدة وهائلة مكنت المصري من أن يكتب أي كلمة ، سواء أكان المعنى الذي ترمز إليه شيئاً محسوساً يمكن رسمه أم كان معنى مجرداً . وهكذا أصبح لدى المصريين حوالي ٦٠٠ من هذه المقاطع الصوتية يستخدم كل منها وحده أو مع مقاطع أخرى لتكوين الصيغة الكتابية للكلمات . ومن هذا التطور لم تصبح هناك إلا خطوة واحدة نحو الطريقة الشارقة التي مثلت التطور الأخير في الكتابة . وهي طريقة التي في خلال القرن الخامس والثلاثين ق. م حين طور المصريون هذه الرموز المقطعية إلى رموز أكثر تعقيداً من حيث إمكانات استخدامها ، بحيث أصبح كل واحد منها يعبر عن حرف واحد فحسب ، وهي الطريقة الأبجدية (١٢) .

وبعد خلق هذا التطور الأسير للتمثيل المصري ، وغيره من التمثيلات الأخرى التي تكرر بشكل مباشر أو غير مباشر ، من أحقاد محسوسة ومعدونة إلى أحقاد أعصرى لا تعرف حداً ولا حداً فقد أصبح في مقدور الذي مارس الكتابة بعد هذا الاكتشاف أن يعبر عن أي معنى يخطر بخله ، وبذلك يتراكم الحروف التي تعبر عن المطروح الصوتية للكلمة الدالة عليه . وكان هذا في حد ذاته ثورة سمحت لكل الحالات المتعاضد التي تحتاج إلى تسجيل الفكرة أو المعلومة ونقلها أو تدوينها . وهي كل الحالات الجيدة دون أن يكون مبالغة .



هذا هو أن الفكر أن المصريين بعد أن أصبحوا الحروف الهيروغليفية إلى استخدام المقاطع والحروف المتعاضد في الكتابة إلى جانب الحروف الهيروغليفية ولقد صور الفكرة التي تعبر عنها الحروف الهيروغليفية من غير أن تعبر عنها من هذه المقاطع التي يعبر عنها من الحروف المتعاضد فيها ترمز الحروف وبذلك أصبحت الصورة الكتابية.

بحيث لا يمكن استغلاله بشكل اقتصادي ، وهكذا انحصر استخدامه على تشغيل المضخات التي تستخدم لزج المياه المسرة الى قاع الناجم ، بينما ظلت المجالات الصناعية تعتمد اعتمادا كبيرا على المحرك البخاري في جانب الصناعات الحديدية<sup>١٩</sup> .

وهنا نعرف قليلا لنذكر ان عشرات الآلاف من الفرات التي استخدم فيها المحرك البخاري لادارة محطات الضخ لم تكن حقائق تاريخية ، إذ هي لا تعود في حقيقتها ان تكون اسراكيا كعبا للتطور الذي شهدته الصناعة الانجليزية حين عرف هذا المحرك البخاري طريقه الى إنجلترا قبل ذلك بنحو مئتي عام وفي هذا الصدد نقلا **عن** **مرك** **نورثون** **البحاري** **لم** **يسهم** **في** **اسهام** **بالمثل** **في** **تطوير** **الصناعة** **الانجليزية** **لأنه** **،** **من** **الجانب** **الأخر** **،** **استخدم** **الصناعة** **كعبا** **بشكل** **غير** **بالمثل** **في** **تطوير** **هذه** **الصناعة** **،** **لأن** **أنه** **كان** **يكاد** **الاعتماد** **على** **احتمالات** **القوة** **الدافعة** **الكبسة** **في** **البخار** **تبدل** **قوة** **الدفع** **التي** **ومن** **هنا** **يصبح** **الصراع** **هذا** **المحرك** **(** **مرك** **نورثون** **)** **حقيقة** **تاريخية** **على** **مسار** **التطور** **الذي** **عمره** **هذه** **الصناعة** **الانجليزية** **،** **ويستمر** **الأمر** **بعد** **ذلك** **في** **أن** **تراكم** **كسبي** **مؤثرات** **حقيقة** **المحرك** **التي** **تحوسين** **عالمنا** **حتى** **تتحصل** **على** **نقطة** **تطور** **تشكل** **حقيقة** **تاريخية** **أخرى** **حين** **بدأ** **جيمس** **وات** **James Watt** **عددا** **من** **التجارب** **العلمية** **الجديدة** **على** **البخار** **كقوة** **دافعة** **لوصلي** **في** **بانيها** **(** **عام** **١٧٦٩** **)** **الى** **استخراج** **المحرك** **الذي** **يدخل** **فيه** **عنصر** **البخار** **المضغوط** **(** **بدلا** **من** **البخار** **غير** **المضغوط** **)** **فوز** **بذلك** **الى** **مضاعفة** **قوة** **الدفع** **مرات** **عديدة** **والقليل** **استهلاك** **الوقود** **مرات** **عديدة** **،** **بحيث** **يمكن** **استخدام** **هذا** **المحرك** **في** **جبال** **الصناعة** **استخداما** **اقتصاديا** **،**

ولا يقتصر هذا الحديث عن الحقيقة التاريخية على المصدر القديمة التي شهدت التطورات الأساسية الأولى في حياة الإنسان ، ولكنه يصدق كذلك على أي عصر من العصور التي مرّت بها المجتمعات ، فالعطور حركة ملازمة لمسار التاريخ ، سواء ظهرت هذه الحركة عن نفسها تلقائيا أو تراجعا . وفي صدد التعليل على هذا القهوم سأطرح ، في مقابل الحديث عن التوربين القديمين السالفين ، حادثة أخرى عن نورثون جديدين : الأولى هي الثورة الصناعية في إنجلترا التي تعجرت في أواخر النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، والثانية هي الثورة البيولوجية التي شملت نظام الحكم والحياة والتي شُئت في فرنسا في فجر القرن التاسع من القرن ذاته .

ولها بعض القوة الصناعية في إنجلترا فإن الشيء يوضح هذه الثورة ويضعها بين أي يديها أن المجتمع الإنجليزي كان ، حتى نهاية السبعينات من القرن الثامن عشر ، يستخدم في صناعته آلات تعتمد في محركها على القوة المائية . وهي قسوة التفت إليها من وسط أوروبا ( المناطق الألمانية وشمالي إيطاليا ) في غضون القرنين الخامس عشر والسادس عشر لتحل محلها بالتحديد في الصناعة التي ائدار باليد وتعتمد اعتمادا كاملا في سرعتها ، ومن ثم في ولعة انتاجها ، على القوة العضلية . وقد استمر نظام القوة المائية في تكراره اليومي عشرات الآلاف من المرات حتى عام ١٧٠٧ حين اوصى نورثون Newcomen الى استخراج محرك بخاري . ولكن هذا المحرك لم يجعل عمل المحرك البخاري في الصناعة ، إذ كان محركا يدليا يعمل بالبخار غير المضغوط ، ومن ثم لا يعطي إلا قدرًا ضئيلا من القوة الدافعة ، بينما كان يستهلك قدرًا هائلا من الوقود ،

الشعوب ، إلا أنها لا تبدو أن تكون قابلية الأرض تطورات تشكل أوسع حقائق تاريخية : انتشارها في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، والانتشار في النصف الثاني لنهاية القرن . أما الرابعة فقد استمرت في يوم ١٥ يوليو - أوز عام ١٧٨٩ ، وهو يوم سقوط الثورة . ولقد هذه الحقائق التاريخية يوضح أن سقلا منذ المنصور الوسطى وهو علاقة أمراء الإقطاع وسكان الأرض بالملوك الذين كانوا يسيطرون في حرفة الأرض . ويغض النظر عن ظروف نشأة هذه العلاقة كانت قد تحولت في غضون النصف الأول من القرن الثامن عشر دائرا الإقطاع القوي لتصبح علاقة اصحاب بيطت لعمال الفلاحين بدرجة ولدت نقرا من الضعيفة في حدود جزاء . ضد أمراء الإقطاع وسكان الأرض

وأما الحقيقة الثانية فهي نجاح الحركة التجارية ، رغم الحزن لأمراء الإقطاع بها ، بحيث أدى هذا النجاح بشكل مباشر أو غير مباشر إلى ظهور حركة فكرية تحلت في عهد أمراء الإقطاع والنظام الملكي الذي كان يقوم على أساسه ، مختلفة في عدد من المفكرين من بينهم فولتير Voltaire الأرسطوطلي التفسير الذي حاجم لأمراء الإقطاع بلا هوادة في نهائهم على الحياة البنية ولي تصديهم أية محاولة من جانب العامة لإبداء رأيهم ، ومن بينهم جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau صاحب دراسة : العقد الاجتماعي ، Contrat Social الذي فاضت النظرية المطروحة فيه على أساس أن الحكام إنما يحكم بحكم العقد بينه وبين المجتمع ، فإن التزم به استمرت شرعية حكمه وإن العرف من هذا الالتزام فقد هذه الشرعية . وهو تصد سافر لنظرية الحق الإلهي الذي كان الملوك يحكمون على أساسه آنذاك متحالفين المجتمع كطرف في نظام الحكم . ومن بينهم كذلك مونتسكيو Montesquieu صاحب دراسة : روح

أن هذه النتيجة التي توصل إليها جيسس كانت تصبح حقيقة لها الصفة أو القيمة التاريخية لما كان لها من أثر كيمي أو نوعي ( يتخطى مجرد الترتيب الزمني ) حول البشر التاريخي للمجتمع ، في كل المجتمع البشري ) من حقيقة سابقة قضاها الصناعة التي تعتمد على المحرك الذاتي بكل ما كان يمتلك هذا النوع من الصناعة من نقاط ضعف ( ليس لها هذه الحركة التي يتلونها هذا المحرك ، ولقد الملكي الذي يفرض قرب الصنع من مجرى مائي ) كذلك تؤثر تنكرا سلبيا على الانتاج الصناعي ، إلى حقيقة جديدة قضاها صناعة تتخطى كل ذلك بأنسواء هذه الأحداث ثورة في التوصلات التي تعتمد على هذا النوع من المحرك لتضاهي من فعاليتها ، مما يتركب على ذلك من معطيات أدت إلى فتح آفاق اقتصادية جديدة وإلى تغير في التكوين الطبقي للمجتمع الذي كان يقوم أساسا على طبقة اصحاب الإقطاع الزراعية من جانب والعمال الريفيين من جانب آخر . إلى تكوين اجتماعي جديد سيمثل في تركيبة بشكل تدريجي وأساسيا طبقة اصحاب رؤوس الأموال وطبقة العمال . هذا في جانب مضاعفات سياسية خارجية تدفع التوسع الاستعماري الأوروبي في طريق الحصول على مستعمرات تصبح مصدرا للمواد الأولية اللازمة للانتاج الصناعي الوفير وهذا لتسوية السلع المصنعة ، وما يؤدي إليه ذلك من الصراع بين القوى الاستعمارية ، وإلى جانب مضاعفات سياسية داخلية من حيث نشوء مؤسسات حزبية جديدة أو تغيير بنية المؤسسات الحزبية القديمة ، والتغيرات والتطورات في مجال الحياة العامة والفرجة لم تكن متوقعة من قبل . وأخيرا ، وليس أمرا ، فهي مجال التناقل على مفهوم الحقيقة التاريخية ، تتنقل إلى رابع الثورات التي استشهدت بها على هذا المفهوم ، وهي الثورات الفرنسية . وهذا ، ورغم وفرة الحقائق التي تتصل بهذا

التي تضمنتها ، أو أنهم ربما وجدوا ما جاء فيها مقبعا  
وإنكم لم تكن لتعييم الإيجابية الثقافية لو لم يكن عندهم  
الدافع الكافي لترجمة اهتمامهم المنطقي إلى محاولة أو  
مشاركة عملية . ومن بينها ، على الجانب الآخر ، أن  
عددًا من أفراد الانحطاط أو ساحة الأرض لم يكونوا على  
علم بهذه الأفكار ، أو أن بعضهم كانوا على علم بها  
ولكن دون أن يقرأوا على أذهانهم . من قريب أو من  
بعيد ، أنها ستسهم ، يوما ما ، في هدم عليهم . إن  
البحث في تاريخ الثورة الفرنسية وتقدمها يستطيع أن  
يظهر ، في مصادر مختلفة ، عددًا من هذه الحقائق ،  
إما بشكل مباشر أو استنتاجي . ولكنها لنظر في كل  
الأحوال حقائق حالية دون أن نرغب إلى صفاء الحقائق  
الثقافية ، وثلة أنها لم توجد ، في التحصيلة الأخيرة ، إلى

تأليب الثورة في يوم ١٤ يوليو - أوت عام ١٧٨٩ .

أما الحقيقة التاريخية الثابتة لثلاث التطويرين  
الأخرين على الطريق الزمنية إلى قيام الثورة الفرنسية  
فأحداهما هي تراجع المصروف في صيف ذلك العام ،  
وهو تراجع جاء ، ليرد الفلاحين الفرنسيين بؤسا على  
بؤس ، فتدفقت أعداد كبيرة منهم إلى باريس والتفقت  
بهمهم إلى قصر الشوهرتي *Tallevie* ، وهو المصبر  
الذكي - ليقاتلوا بالخيز دون إحصاء قطع نصيبهم .  
وقد كان هذا التطور للأمر بداية الثائرة التي دفعت  
الحقبة التاريخية الرابعة إلى تشكل التطور الأخير وهو  
اندلاع الثورة . وهو انطلاق هذه الجسور إلى شوارع  
باريس ونضم صفوفها شخصيات أخرى من صفوف  
الطبقة المتوسطة في باريس لتجوب طرقات العاصمة  
وتهاجم سجن الباستيل *Bastille* ، أمضى السجنون  
الفرنسية ، وتعلق ترالاه تبدأ بذلك الثورة الفرنسية .



كانت هذه أمثلة ، من خلال أربع ثورات مختلفة في  
أربعة حضارات مختلفة ، على مفهوم الحقبة التاريخية

القوانين *Esprit des Loies* التي تلتقي فيها بفصل  
السلطات التشريعية والتشديدية والقضائية - بدلا من  
جميعها في يد فئة واحدة - حتى لا يصبح هذا التجميع  
دعامة للاستبداد . ثم يدمرو *Diderot* هو و زملاؤه  
من الموسوميين الذين انضموا إلى طائفة للتفكير  
العلماني بدلا من التفكير العنسي ، مهملين بذلك  
للتصدي سلطة رجال الدين الذين كانوا يستولون طبقة  
الارستقراطيين الانحطاطيين .. إن هذه الأفكار أثرت في  
عدد غير قليل من المستعمرين من طبقة سكان المدن (أو  
الطبقة البورجوازية كما أصبحت تسمى فيما بعد ) الذين  
شكل المتمردون منهم ، من أمثال دانتون *Danton*  
وماريا *Maria* وروبيير *Robespierre* قادة للثورة  
الفرنسية بعد اندلاعها .

وهنا التوقف لأقول إن هذين التطويرين قد أصبحا  
بشكلان حقيقين تاريخيين لأن أولهما ( وهو التجميع  
القلائع تحت إصبعك ساحة الأرض ) بدأ الأساس  
للثورة المصروف الثورة عند اندلاع الثورة . أما التطور  
الثاني ( وهو انتشار الأفكار المتقدمة لنظام الحكم القائم  
آنذاك ) فقد بدأ الأفراد الذين تسلموا قيادة الثورة بعد  
اندلاعها . ولكن مع ذلك فهناك مواقف وأحداث كثيرة  
ولدت في تلك الفترة ولكنها لا تشكل سوى حقائق حالية  
لأنها لم تؤثر في سير الأحداث التي أدت إلى التطور  
الأخير . وهو انفجار الثورة في اليوم الذي انفجرت  
فيه . ومن هذه الحقائق ، على سبيل المثال ، أن عددا  
غير قليل من الفلاحين كانوا ، رغم بؤسهم ، قد  
استسلموا لما كان قائما عليهم من اصعاف وروضا  
أنفسهم على تلبية كاسلوب النجاة أو لضعف إغلي لا زاد  
له . ومنها كذلك أن عددا من المثقفين في باريس أو في  
غيرها لم يكونوا بالضرورة ممن قرأوا كتابات المفكرين  
الذين أسست الانتصار إليهم ، أو أنهم قرأوا هذه  
الكتابات ولكنهم لم يقتنعوا ، نسب أو الآخر ، بالأفكار

البيزنطيين في مواجهة الرومك ، وبذلك دأبت دولة البيزنطيين في بلاد الشام .

إن مثل هذا التصور بشكل ، في غير حالاته ، مبالغة في التبسيط لأن تكون لها إلا نتيجة واحدة هي إخراج هيكل الخليفة التاريخية عن عهده . حقيقة إن التغيير المختصر وارد بل إنه قد يكون التغيير الأمثل في بعض الحالات . ولكننا لا بد أن نكون على وعي كامل بأن الخليفة التاريخية كيان مركب بالغ في تركيبه ، يضم مثلاً من الحقائق الشخصية الصغيرة التي تتفاعل مع بعضها تالياً وبخاصة وتوافقاً ولي كثير من الأحيات تعاضداً وتلفاً ، ومن ثم تصبح الخليفة التاريخية في الواقع وصراً الأعداد لا يمكن تمثيلها من الحركات والكلمات والارتباطات القلبية والحفظ والتوقعات والاعتقالات والاحتياطات وخطة الانكسار أو خطة

الاحتياط وأعداد أخرى من التفاصيل التي تختلف باختلاف الخليفة التي نحن بصدد الحديث عنها .

وأشاهد مثلاً على ذلك ما أسلفت ذكره من التناحر العرب المسلمين على البيزنطيين في مواجهة الرومك عام ١٥ هـ . لقد تم هذا النصر في يوم واحد هو يوم ١٧ رجب على إننا نستطيع أن نقول أن المسلمين لم يتكبدوا من النصر إلا في الساعات الأخيرة من ذلك اليوم قبل قدوم الليل . نتيجة لتفوقهم الطرد على البيزنطيين طوال النهار . ومع ذلك فإن هذا اليوم لم يكن سوى يوم واحد . هو اليوم الخامس . من بين ستة أيام التعم فيها الطرفان في هذه المعركة الصعبة . كان اليوم السادس منها بمثابة لدعم النصر . قام المسلمون خلاله بما يمكن أن نسميه بالتشبيط والتفاداة التي انتهت بتفقد حامية قائد جيوش البيزنطيين كيا سيق أول هذه الأيام الستة يوم من القذوشت والمثوشت . هذا . ولم تكن أيام الفضل الفعلي إلا جزءاً من فترة أطول . طويلاً ثلاثة عشر يوماً ( ٥ هـ إلى ١٥ رجب الواقعة ٢٤.١١ أغسطس - آب )

وهل تميز هذه من غيرها من الحقائق . والأشقة على الخليفة التاريخية تذكر . في الواقع . أن حالاً نهاية مثلاً أن الخليفة المطروحة تخرج من دائرة التفكير العددي لوضع قائم أو مواردة قائمة لتدخل في دائرة التطور أو التطوير لوضع جديد أو نوعية جديدة من الممارسات . بعض النظر عن حجم هذا التطور أو التطوير . وبعض النظر عن أبعاده التي قد تكون محلية أو دولية أو عالمية . وبعض النظر عن أبعاده الذي قد يكون سياسياً أو عسكرياً أو دينياً أو اقتصادياً أو فكرياً أو غير ذلك . ثم قد يكون إرماء ثقافة أو ذكاء عريقة أو شخصية على أثره وبذلك والحملة يتبع بها فرد في موقع مؤثر في أحد المجتمعات بحيث يكون في مقدوره من هذا الموقع أن يؤثر في تطوير أو تغيير المسار التاريخي للمجتمع بصورة أو بغيره .

على أنه ينبغي ألا ينظر إلى الدهر في صورة الأمتة التي أوردتها . أو في ضوء غيرها من الأمثلة أن الخليفة التاريخية ليست سوى حدث أو مواقف متضيق لأنها غالباً ما تمر عن نقطة واحدة . وفي كثير من الأحيان من لحظة واحدة في تطور واحد . لحظة إن التواريخ قد يتداخل . في ضوء مقولة اللحظة الواحدة . أعني حالة من التفاصيل التي أحاطت بالمشقة المذكورة أو قامت إليها . كما أنه قد يمر أحداثاً من الخليفة التاريخية بشكل موزج كأن يكون : في عام ٦٥١٧ م عند غزو السلطان العثماني سليم الأول لنصر . نقل الخليفة السياسي الذي كان مقبياً في القاهرة إلى الأستانة . وكانت هذه هي الخطوة الممهدة لانطلاق الخلافة إلى العثمانيين . أو أنه في عام ١٢١٥ م تم توقيع وثيقة العهد الأعظم Magna Carta بين الملك الإنجليزي والنبلاء وكانت هذه أول خطوة للاجتماع من فريدة الحكم في بريطانيا . أو أنه في ١٢ رجب عام ١٥ هـ ( ٢٣ أغسطس آب ٦٢٦ م ) انتصر العرب المسلمون على

البيزنطيون بالسهماء فخرج الكثيرون وقد أعززون  
خيولهم وأحرقهم جميعاً - لا تقتل بحيث سمي هذا اليوم  
يوم التدمير . ولا يمكن أن نذكر هذه الحوادث قبل  
تفاصيل الحظيرة التاريخية التي تشكل التصار العرب  
السليمان على البيزنطيين في معركة الترموك . قبل جانبها  
كانت حطيات من أنواع أخرى . من بينها ، على سبيل  
المثال ، الشراك تضاء المسلمين في المعركة بغير حطيات ،  
كما حدث عندما خرجت جزيرة بنت أي سفيا في جولة  
والصيت بعد قتال شديد ، وكما حدث في اليوم التالي  
للمعركة حين تراجع المسلمون فاضطرت النساء إلى  
ردنهم إلى المعركة ورفع أعصدها الخيام والحجرات في  
وجههم وأحرقهم على الاستمرار في المعركة بقرص  
الدخول واستاد الأتراك التي تمسكهم على الاستمرار في  
القتال . وأما الأتراك الذين لاقتلوا الكثير التي رافقها  
عند المسلمين ، من بينهم خالد بن الوليد فإنه  
المعركة . حارب وأصيب وألحقه على الاستشهاده بما يحبه  
كل تلك من الأساطير الشعبية وعاطفية تدور حول  
الطبيعة الجديدة والحرة القديمة التي أصابت إليها هذه  
الطبيعة أبعاداً جديدة<sup>١١</sup> .

٣٠٠

الحظيرة التاريخية . الآن ، ليست ذلك الخبر الملتصق  
الملتصق بالخص الذي يورده التاريخ ، لسبب أو لآخر ،  
في بعض الأحيان . ولكنها ، على نحو ما أسلفت ،  
كأنها مركب أعيد تجميعه من الأبداء يشترك في بنية عدد من  
التفاصيل التي تترابط فيما بينها بطرق مختلفة ومن زوايا  
مختلفة لكي تتكون منها في النهاية هذه الحظيرة . ومع  
ذلك من طريق أعيد صياغتها من الحقائق التاريخية  
الأخرى على المسار التاريخي للجمع . هنا فقط يكتمل  
سفر الحظيرة التاريخية لتصبح علامة مميزة على طريق

استمدت عبرها المعركة كما فيها من قوات الاتحاد وفرات  
البرية والآنظار . كما سبق هذا كله أيام طويلة من  
الاستعداد على الجيوش العربية والبيزنطية .

وماذا أعطانا ما دار على الجانب العربي وحده . وهو  
يقال نصف الحظيرة التاريخية التي تكتمل بالتعرف على  
ما دار على الجانب البيزنطي . فليست أن المعركة ،  
ابتداء باستعداداتها والتهاد بخصوصها . كانت تشمل  
الحركات متعددة ، منها المفاوضات بين خالد بن الوليد  
وبنية قادة المسلمين حول غير الطرق للبيزنطيين :  
هل يرسل المسلمون إلى أطراف الشام المجاورة ليكنوا  
على حافة من الحصار ، بما ينضمه ذلك من موقف  
عسكري . إذا جاءت الحركات البيزنطية على غير  
ما يبتغون . لم يظنوا في مواضعهم بالحاجة إلى قتال  
شرفي سهل المجرى (والمعركة على أساس محض ،  
ومما تنظم قوات المسلمين في ضوء رأيي الذي توصلوا  
إليه ، والتخصيص مكان المسلمين تضاء المسلمين  
والعظيم . ومما حطيات ولحقه بين أي حيلة ، التنازل  
العام لقوات المسلمين وخالد بن الوليد القائد المزدول  
في المعركة . ولكل من الرجلين ولحقه ومولعه . ثم هناك  
الحركات بلا حد أثناء القتال اقتلتها حطيات من الشجاعة  
الشجاعة . كما حدث في الغز من حذابة من حذابات  
المبارزة القوية أو الفصم الجسماني في الأيام : الأول  
والخمس والستس من المعركة . تقابلها حطيات من  
الحرف والذس والتراجع . كما حدث في اليوم التالي  
حين تراجع بعض قوات المسلمين أمام البيزنطيين حتى  
وصل الطرفان إلى القل الذي فيه نسوة المسلمين . وفي  
اليوم الثالث الذي اتزمت فيه قوات المسلمين ثلاث  
مرات قبل أن تتعادل المعركة بينهم وبين البيزنطيين في  
آخر الليل . وشمل اليوم الرابع الذي أعظمهم فيه

١١-١٠ : حواء . بولس . معركة الترموك . الجزء الأول : ١٠٧١ . صفحات ١١١-١١٢ : دراسة أبعاد الحطيات التي وردت من المعركة في الفتاوى التاريخية للمسلمين .

الأرض . أبو صالح . الباقوي . القوي . القوي . القوي .





بين الفرس واليونان ( ٤٩٠ و ٤٨٠ ق. م ) كنها حاضرم  
 الفوجس الذي ساه العلاقات بين هذين العالمين ، منذ  
 ذلك الصدم طوار القرن الخامس والنظر الأكبر من  
 القرن الرابع ق. م . حتى ظهور الإسكندر الأكبر في  
 القلت الأخير من تلك القرن . وقد كلفه رد الفعل  
 الواضح لدى هذا المؤرخ في أعقاب الصراع المذكور وفي  
 أثناء الفوجس الذي تلاه ، سواء بحكم النوع الذي  
 تشكك المنطقة التي نشأ فيها كمنطقة تافلي . عندما تباركت  
 الحضارتين المتناظرتين ، أو بحكم اهتماماته الفكرية  
 كأحد رجال الثقافة اليونانية وتر حالة أبحث له فريضة  
 الأطلاع عن كتب على أحوال عدد من المجتمعات المثلين  
 المذكورين . كان رد الفعل لديه هو أن يتجه في كتابته إلى

الفرقة على شخصية أقل من العالمين الشرقي والغربي  
 حتى يفتح بده على مسيات الصدم بينهما . وقد كان  
 هذا الحق بطلان هو الذي شدد عليه في السطر الأول  
 الذي يكتب : *بالإضافة إلى التاريخ* ( ١٢٢ ) . وهو معنى كلفه  
 في أثناء القصة التي ألقاها عنوانا لكتابه . وهي *Herodotus*  
 في *Herodotus* ، *Herodotus* ، *Herodotus* .

فذلك قد يتجه المؤرخ في كتابته إلى الساحة الدينية  
 ليوافق كل اهتمامه أو القسم الأكبر منه إذا كان العصر  
 الذي يكتب فيه هذا المؤرخ يسطر عليه الروح الدينية  
 أو كان المؤرخ ذاته متفلسفا فيها . ومن هؤلاء ، على  
 سبيل المثال ، المؤرخ الفلسطيني يوسيبوس *Eusebius*  
 ( ٢٦٠ ، ٢٤٠ م ) الذي عاش في بداية العصر الروماني  
 وبداية العصر البيزنطي ولفس أغلب مسي حياته في  
 مدينة قيصرية التي اقرن باسمه الانتساب إليها . لقد  
 كانت القصاصات هذا الفكر ديدة منذ البداية . فقد عمل  
 في معهد الدراسات الانجيلية منذ قرا مبكرة من حياته  
 وعاصر القراء التي تعرض فيها السبعون في فلسطين

القصص التاريخية ، على الذين يسطرون أحداثا لم  
 مواقف كانت ضمن أطرهم الشخصية في ظروف  
 حاضروها . وفي هذا الصدد قلنا قد نستطيع ، إلى  
 حد ما ، استكمال ما يكتبه المؤرخون المعاصرون عن  
 طريق الرجوع إلى مصادر لا يزال من الممكن الوصول  
 إليها بشكل أو بآخر . ولكن الأمر يختلف اختلافًا بين  
 حالة المؤرخين القدماء الذين يصعب الحصول على  
 حقائق تاريخية تستكمل بها ما قدموه لنا أما معاصرونا إذ لم  
 يكن في الواقع مستعجلا في بعض الأحيان وهكذا يصعب  
 علينا أن نضع في عاقلنا تتبع هذا التطور أو ذلك على  
 ما قدمه لنا هؤلاء المؤرخون من حقائق قليل ،  
 بالضرورة ، اهتمامهم والتزامهم .

وعلى سبيل المثال فإن أحد المؤرخين قد توجه قديرا  
 وانصحا من حياته إلى الحديث عن المبادئ والتقاليد  
 وتوقع الدراسات اليومية التي كانت على الشخصيات  
 ( إلى جانب ما يذكره المؤرخون على من أحداث مهمة  
 الشخصيات ) . وهو أحد ندمه بكتابه *Herodotus*  
 هو *Herodotus* ، المؤرخ اليوناني الذي كتب  
 في أواسط القرن الخامس ق. م . لقد ولد هذا المؤرخ  
 في إحدى المدن اليونانية التي كانت تنشر على طول  
 الساحل الغربي لآسيا الصغرى ، أو في المنطقة التي  
 تقع ، من جهة ، على حدود الامتداد الغربي  
 للإمبراطورية الفارسية التي كانت تغطي الحضارة الشرقية  
 في أسلوب حياتها وفكرها وفي توجهها السياسي  
 والظانكي . ربما نأخذ من الجهة الأخرى على بحر إيجة  
 الذي يمثل بداية العالم اليوناني القاطن نحو الغرب ، بكل  
 ما لهذا العالم من توجه حضاري ضاخر . فذلكت قلنا  
 هذا المؤرخ ( حوالي ٤٨٤ - حوالي ٤٢٥ ق. م ) عاش  
 في القراء التي عاصرت الأكثر قبلة لآل صدام وعدد

مركزهم . من الاهتمام بالأزدهار المصري للبلاط بشكل ملحوظ . وهو اهتمام طرقت نتائجه في العدد الكبير الذي ألفه هؤلاء من مساجد ومدراس وأماكن للعبادة القسوية ( خاتشات ) وحضون للبرابطين في القصور ( رباطات ) . ومن بين هذه الظواهر كذلك الدعاء الذي تعرضت له القشاعات التي كانت قائمة في مصر ( سواء في أثناء حياة القروزي أو قبل ذلك ) ، تحريدا لمخرجها أو إحياءها لم يصر إلا أسباب متعددة بين بينها الصراع بين المماليك وبطشهم ، والصراع بينهم وبين أهل البلاط كما كان يكثر بذلك من مظاهر العنف في كل من الخليلين . ثم هناك ظاهرة القصور أو الورد الذي كان يحتاج البلاط من حين لآخر ( وقد عاصر القروزي وأجدادها منها على الأقل عام ١٤٠٣ م وكانت ابنته إحدى ضحاياه ) . هذا في جانب آخر الدعاء التي كانت لا تزال ظاهرة منذ حريق السطاط الذي أخرجه الوزير شاور في ١٢١٤م على أهل مصر من المماليك ، الخليفة الفاطمي ، للفرار من حصارهم المصري . ملك مملوكية بيت المقدس الأخيرة . أما الظاهرة الأخيرة فهي أن الكتابة عن الخطب والآثار كخرج متخصص من فروع التاريخ كانت قد ابتدأت تصل إل قروياها في عصر القروزي . بعد أن كانت قد ظهرت قبل ذلك ابتداء خلال عدة قرون ، ابتداء بيلي عصر الكندي ، وإلى عبيد الله الفاسمي واستمررا مع أبي عبيد الله النحوي والشريف الجوالي وقام الفقيه من الشرح وهي فقيه بن عبد الظاهر (١٢٢) . إن كل هذا ترك أثره . دون شك . على العهد القروزي نحو العناية بالتاريخ المعاصر . وهكذا جاء

للمصطلحات بشكل مبالغ فيه بين ٣٠٣ و ٣١٠ م . وكانت بلده ، قيسرية ، هي مقر الحكامات القاسية التي تصرفوا لها ، كما شهدت مرسوم الطغر الذي تساهلت فيه السلطة الامبراطورية مع المسيحيين في ٣١١ م . وهو العام الذي نُصِب فيه يوسبيوس أسقفا لقيصرية ليخلف بعد ذلك حياة مليحة بالنشاط الديني الكنسي (١٢٣) . وقد كان لهذا الاهتمام الديني المستمر أثره على كتابات هذا المؤرخ . وهو أثر ملحوظ في كتابه عن التاريخ الكنسي ، Eclesiastica الذي أورد فيه . ضمن الراسل التي مر بها تطور الكنيسة . سجلا خاصا للشهداء في فلسطين . في انعكاس مباشر لتجربة عائلتها واستحيوات على اهتمامه بشكل خاص . ولمحظ كذلك وهو يتابع تاريخ الفترة السابقة لظهور المسيحية في كتابه : الأعداد للانجيل ، Prapariato Erangetica الذي أرح فيه للمصور السابقة للمسيحية بشكل يجعل من هذه العصور الأقدم للظهور عليه العديدة .

والإلهام ذاته . وهو اعتبار كل مؤرخ للتخلف التاريخي التي تروى بها ظروف عصره ، وتكتسب مع شخصيته . يخلق عمل المؤرخ المصري الموطون والمولد . الثاني الأصل . علي الدين أحمد بن علي القروزي ( ١٢٦١ - ١٤٤٦ م ) . لقد عاش هذا المؤرخ في أثناء العصر المملوكي الذي شهد عددا من الظواهر تركت أثرها في أهم كتاباته . وأحدى هذه الظواهر ما أله إليه المماليك ( الذين لم يكونوا أصلا من أهل البلاط ) . في محاولة منهم لاثبات أنفسهم ولدهيم

Mettingly, Harold : *Encyclopedia of the History of the Church in Egypt*, Oxford, 1964, p. 251.

(١٢٢)

(١٢٣) القروزي . في القرن الأول من هجرة الخوارج والأمازيغ دخلوا مصر وقاتلوا . القاصد : عبد الحليم عبد الحليم . القاهرة : ١٩٧٤ . ج ١ . ص ١٠٠ . ص ١٠١ . ص ١٠٢ . ص ١٠٣ . ص ١٠٤ . ص ١٠٥ . ص ١٠٦ . ص ١٠٧ . ص ١٠٨ . ص ١٠٩ . ص ١١٠ . ص ١١١ . ص ١١٢ . ص ١١٣ . ص ١١٤ . ص ١١٥ . ص ١١٦ . ص ١١٧ . ص ١١٨ . ص ١١٩ . ص ١٢٠ . ص ١٢١ . ص ١٢٢ . ص ١٢٣ . ص ١٢٤ . ص ١٢٥ . ص ١٢٦ . ص ١٢٧ . ص ١٢٨ . ص ١٢٩ . ص ١٣٠ . ص ١٣١ . ص ١٣٢ . ص ١٣٣ . ص ١٣٤ . ص ١٣٥ . ص ١٣٦ . ص ١٣٧ . ص ١٣٨ . ص ١٣٩ . ص ١٤٠ . ص ١٤١ . ص ١٤٢ . ص ١٤٣ . ص ١٤٤ . ص ١٤٥ . ص ١٤٦ . ص ١٤٧ . ص ١٤٨ . ص ١٤٩ . ص ١٥٠ . ص ١٥١ . ص ١٥٢ . ص ١٥٣ . ص ١٥٤ . ص ١٥٥ . ص ١٥٦ . ص ١٥٧ . ص ١٥٨ . ص ١٥٩ . ص ١٦٠ . ص ١٦١ . ص ١٦٢ . ص ١٦٣ . ص ١٦٤ . ص ١٦٥ . ص ١٦٦ . ص ١٦٧ . ص ١٦٨ . ص ١٦٩ . ص ١٧٠ . ص ١٧١ . ص ١٧٢ . ص ١٧٣ . ص ١٧٤ . ص ١٧٥ . ص ١٧٦ . ص ١٧٧ . ص ١٧٨ . ص ١٧٩ . ص ١٨٠ . ص ١٨١ . ص ١٨٢ . ص ١٨٣ . ص ١٨٤ . ص ١٨٥ . ص ١٨٦ . ص ١٨٧ . ص ١٨٨ . ص ١٨٩ . ص ١٩٠ . ص ١٩١ . ص ١٩٢ . ص ١٩٣ . ص ١٩٤ . ص ١٩٥ . ص ١٩٦ . ص ١٩٧ . ص ١٩٨ . ص ١٩٩ . ص ٢٠٠ . ص ٢٠١ . ص ٢٠٢ . ص ٢٠٣ . ص ٢٠٤ . ص ٢٠٥ . ص ٢٠٦ . ص ٢٠٧ . ص ٢٠٨ . ص ٢٠٩ . ص ٢١٠ . ص ٢١١ . ص ٢١٢ . ص ٢١٣ . ص ٢١٤ . ص ٢١٥ . ص ٢١٦ . ص ٢١٧ . ص ٢١٨ . ص ٢١٩ . ص ٢٢٠ . ص ٢٢١ . ص ٢٢٢ . ص ٢٢٣ . ص ٢٢٤ . ص ٢٢٥ . ص ٢٢٦ . ص ٢٢٧ . ص ٢٢٨ . ص ٢٢٩ . ص ٢٣٠ . ص ٢٣١ . ص ٢٣٢ . ص ٢٣٣ . ص ٢٣٤ . ص ٢٣٥ . ص ٢٣٦ . ص ٢٣٧ . ص ٢٣٨ . ص ٢٣٩ . ص ٢٤٠ . ص ٢٤١ . ص ٢٤٢ . ص ٢٤٣ . ص ٢٤٤ . ص ٢٤٥ . ص ٢٤٦ . ص ٢٤٧ . ص ٢٤٨ . ص ٢٤٩ . ص ٢٥٠ . ص ٢٥١ . ص ٢٥٢ . ص ٢٥٣ . ص ٢٥٤ . ص ٢٥٥ . ص ٢٥٦ . ص ٢٥٧ . ص ٢٥٨ . ص ٢٥٩ . ص ٢٦٠ . ص ٢٦١ . ص ٢٦٢ . ص ٢٦٣ . ص ٢٦٤ . ص ٢٦٥ . ص ٢٦٦ . ص ٢٦٧ . ص ٢٦٨ . ص ٢٦٩ . ص ٢٧٠ . ص ٢٧١ . ص ٢٧٢ . ص ٢٧٣ . ص ٢٧٤ . ص ٢٧٥ . ص ٢٧٦ . ص ٢٧٧ . ص ٢٧٨ . ص ٢٧٩ . ص ٢٨٠ . ص ٢٨١ . ص ٢٨٢ . ص ٢٨٣ . ص ٢٨٤ . ص ٢٨٥ . ص ٢٨٦ . ص ٢٨٧ . ص ٢٨٨ . ص ٢٨٩ . ص ٢٩٠ . ص ٢٩١ . ص ٢٩٢ . ص ٢٩٣ . ص ٢٩٤ . ص ٢٩٥ . ص ٢٩٦ . ص ٢٩٧ . ص ٢٩٨ . ص ٢٩٩ . ص ٣٠٠ . ص ٣٠١ . ص ٣٠٢ . ص ٣٠٣ . ص ٣٠٤ . ص ٣٠٥ . ص ٣٠٦ . ص ٣٠٧ . ص ٣٠٨ . ص ٣٠٩ . ص ٣١٠ . ص ٣١١ . ص ٣١٢ . ص ٣١٣ . ص ٣١٤ . ص ٣١٥ . ص ٣١٦ . ص ٣١٧ . ص ٣١٨ . ص ٣١٩ . ص ٣٢٠ . ص ٣٢١ . ص ٣٢٢ . ص ٣٢٣ . ص ٣٢٤ . ص ٣٢٥ . ص ٣٢٦ . ص ٣٢٧ . ص ٣٢٨ . ص ٣٢٩ . ص ٣٣٠ . ص ٣٣١ . ص ٣٣٢ . ص ٣٣٣ . ص ٣٣٤ . ص ٣٣٥ . ص ٣٣٦ . ص ٣٣٧ . ص ٣٣٨ . ص ٣٣٩ . ص ٣٤٠ . ص ٣٤١ . ص ٣٤٢ . ص ٣٤٣ . ص ٣٤٤ . ص ٣٤٥ . ص ٣٤٦ . ص ٣٤٧ . ص ٣٤٨ . ص ٣٤٩ . ص ٣٥٠ . ص ٣٥١ . ص ٣٥٢ . ص ٣٥٣ . ص ٣٥٤ . ص ٣٥٥ . ص ٣٥٦ . ص ٣٥٧ . ص ٣٥٨ . ص ٣٥٩ . ص ٣٦٠ . ص ٣٦١ . ص ٣٦٢ . ص ٣٦٣ . ص ٣٦٤ . ص ٣٦٥ . ص ٣٦٦ . ص ٣٦٧ . ص ٣٦٨ . ص ٣٦٩ . ص ٣٧٠ . ص ٣٧١ . ص ٣٧٢ . ص ٣٧٣ . ص ٣٧٤ . ص ٣٧٥ . ص ٣٧٦ . ص ٣٧٧ . ص ٣٧٨ . ص ٣٧٩ . ص ٣٨٠ . ص ٣٨١ . ص ٣٨٢ . ص ٣٨٣ . ص ٣٨٤ . ص ٣٨٥ . ص ٣٨٦ . ص ٣٨٧ . ص ٣٨٨ . ص ٣٨٩ . ص ٣٩٠ . ص ٣٩١ . ص ٣٩٢ . ص ٣٩٣ . ص ٣٩٤ . ص ٣٩٥ . ص ٣٩٦ . ص ٣٩٧ . ص ٣٩٨ . ص ٣٩٩ . ص ٤٠٠ . ص ٤٠١ . ص ٤٠٢ . ص ٤٠٣ . ص ٤٠٤ . ص ٤٠٥ . ص ٤٠٦ . ص ٤٠٧ . ص ٤٠٨ . ص ٤٠٩ . ص ٤١٠ . ص ٤١١ . ص ٤١٢ . ص ٤١٣ . ص ٤١٤ . ص ٤١٥ . ص ٤١٦ . ص ٤١٧ . ص ٤١٨ . ص ٤١٩ . ص ٤٢٠ . ص ٤٢١ . ص ٤٢٢ . ص ٤٢٣ . ص ٤٢٤ . ص ٤٢٥ . ص ٤٢٦ . ص ٤٢٧ . ص ٤٢٨ . ص ٤٢٩ . ص ٤٣٠ . ص ٤٣١ . ص ٤٣٢ . ص ٤٣٣ . ص ٤٣٤ . ص ٤٣٥ . ص ٤٣٦ . ص ٤٣٧ . ص ٤٣٨ . ص ٤٣٩ . ص ٤٤٠ . ص ٤٤١ . ص ٤٤٢ . ص ٤٤٣ . ص ٤٤٤ . ص ٤٤٥ . ص ٤٤٦ . ص ٤٤٧ . ص ٤٤٨ . ص ٤٤٩ . ص ٤٥٠ . ص ٤٥١ . ص ٤٥٢ . ص ٤٥٣ . ص ٤٥٤ . ص ٤٥٥ . ص ٤٥٦ . ص ٤٥٧ . ص ٤٥٨ . ص ٤٥٩ . ص ٤٦٠ . ص ٤٦١ . ص ٤٦٢ . ص ٤٦٣ . ص ٤٦٤ . ص ٤٦٥ . ص ٤٦٦ . ص ٤٦٧ . ص ٤٦٨ . ص ٤٦٩ . ص ٤٧٠ . ص ٤٧١ . ص ٤٧٢ . ص ٤٧٣ . ص ٤٧٤ . ص ٤٧٥ . ص ٤٧٦ . ص ٤٧٧ . ص ٤٧٨ . ص ٤٧٩ . ص ٤٨٠ . ص ٤٨١ . ص ٤٨٢ . ص ٤٨٣ . ص ٤٨٤ . ص ٤٨٥ . ص ٤٨٦ . ص ٤٨٧ . ص ٤٨٨ . ص ٤٨٩ . ص ٤٩٠ . ص ٤٩١ . ص ٤٩٢ . ص ٤٩٣ . ص ٤٩٤ . ص ٤٩٥ . ص ٤٩٦ . ص ٤٩٧ . ص ٤٩٨ . ص ٤٩٩ . ص ٥٠٠ . ص ٥٠١ . ص ٥٠٢ . ص ٥٠٣ . ص ٥٠٤ . ص ٥٠٥ . ص ٥٠٦ . ص ٥٠٧ . ص ٥٠٨ . ص ٥٠٩ . ص ٥١٠ . ص ٥١١ . ص ٥١٢ . ص ٥١٣ . ص ٥١٤ . ص ٥١٥ . ص ٥١٦ . ص ٥١٧ . ص ٥١٨ . ص ٥١٩ . ص ٥٢٠ . ص ٥٢١ . ص ٥٢٢ . ص ٥٢٣ . ص ٥٢٤ . ص ٥٢٥ . ص ٥٢٦ . ص ٥٢٧ . ص ٥٢٨ . ص ٥٢٩ . ص ٥٣٠ . ص ٥٣١ . ص ٥٣٢ . ص ٥٣٣ . ص ٥٣٤ . ص ٥٣٥ . ص ٥٣٦ . ص ٥٣٧ . ص ٥٣٨ . ص ٥٣٩ . ص ٥٤٠ . ص ٥٤١ . ص ٥٤٢ . ص ٥٤٣ . ص ٥٤٤ . ص ٥٤٥ . ص ٥٤٦ . ص ٥٤٧ . ص ٥٤٨ . ص ٥٤٩ . ص ٥٥٠ . ص ٥٥١ . ص ٥٥٢ . ص ٥٥٣ . ص ٥٥٤ . ص ٥٥٥ . ص ٥٥٦ . ص ٥٥٧ . ص ٥٥٨ . ص ٥٥٩ . ص ٥٦٠ . ص ٥٦١ . ص ٥٦٢ . ص ٥٦٣ . ص ٥٦٤ . ص ٥٦٥ . ص ٥٦٦ . ص ٥٦٧ . ص ٥٦٨ . ص ٥٦٩ . ص ٥٧٠ . ص ٥٧١ . ص ٥٧٢ . ص ٥٧٣ . ص ٥٧٤ . ص ٥٧٥ . ص ٥٧٦ . ص ٥٧٧ . ص ٥٧٨ . ص ٥٧٩ . ص ٥٨٠ . ص ٥٨١ . ص ٥٨٢ . ص ٥٨٣ . ص ٥٨٤ . ص ٥٨٥ . ص ٥٨٦ . ص ٥٨٧ . ص ٥٨٨ . ص ٥٨٩ . ص ٥٩٠ . ص ٥٩١ . ص ٥٩٢ . ص ٥٩٣ . ص ٥٩٤ . ص ٥٩٥ . ص ٥٩٦ . ص ٥٩٧ . ص ٥٩٨ . ص ٥٩٩ . ص ٦٠٠ . ص ٦٠١ . ص ٦٠٢ . ص ٦٠٣ . ص ٦٠٤ . ص ٦٠٥ . ص ٦٠٦ . ص ٦٠٧ . ص ٦٠٨ . ص ٦٠٩ . ص ٦١٠ . ص ٦١١ . ص ٦١٢ . ص ٦١٣ . ص ٦١٤ . ص ٦١٥ . ص ٦١٦ . ص ٦١٧ . ص ٦١٨ . ص ٦١٩ . ص ٦٢٠ . ص ٦٢١ . ص ٦٢٢ . ص ٦٢٣ . ص ٦٢٤ . ص ٦٢٥ . ص ٦٢٦ . ص ٦٢٧ . ص ٦٢٨ . ص ٦٢٩ . ص ٦٣٠ . ص ٦٣١ . ص ٦٣٢ . ص ٦٣٣ . ص ٦٣٤ . ص ٦٣٥ . ص ٦٣٦ . ص ٦٣٧ . ص ٦٣٨ . ص ٦٣٩ . ص ٦٤٠ . ص ٦٤١ . ص ٦٤٢ . ص ٦٤٣ . ص ٦٤٤ . ص ٦٤٥ . ص ٦٤٦ . ص ٦٤٧ . ص ٦٤٨ . ص ٦٤٩ . ص ٦٥٠ . ص ٦٥١ . ص ٦٥٢ . ص ٦٥٣ . ص ٦٥٤ . ص ٦٥٥ . ص ٦٥٦ . ص ٦٥٧ . ص ٦٥٨ . ص ٦٥٩ . ص ٦٦٠ . ص ٦٦١ . ص ٦٦٢ . ص ٦٦٣ . ص ٦٦٤ . ص ٦٦٥ . ص ٦٦٦ . ص ٦٦٧ . ص ٦٦٨ . ص ٦٦٩ . ص ٦٧٠ . ص ٦٧١ . ص ٦٧٢ . ص ٦٧٣ . ص ٦٧٤ . ص ٦٧٥ . ص ٦٧٦ . ص ٦٧٧ . ص ٦٧٨ . ص ٦٧٩ . ص ٦٨٠ . ص ٦٨١ . ص ٦٨٢ . ص ٦٨٣ . ص ٦٨٤ . ص ٦٨٥ . ص ٦٨٦ . ص ٦٨٧ . ص ٦٨٨ . ص ٦٨٩ . ص ٦٩٠ . ص ٦٩١ . ص ٦٩٢ . ص ٦٩٣ . ص ٦٩٤ . ص ٦٩٥ . ص ٦٩٦ . ص ٦٩٧ . ص ٦٩٨ . ص ٦٩٩ . ص ٧٠٠ . ص ٧٠١ . ص ٧٠٢ . ص ٧٠٣ . ص ٧٠٤ . ص ٧٠٥ . ص ٧٠٦ . ص ٧٠٧ . ص ٧٠٨ . ص ٧٠٩ . ص ٧١٠ . ص ٧١١ . ص ٧١٢ . ص ٧١٣ . ص ٧١٤ . ص ٧١٥ . ص ٧١٦ . ص ٧١٧ . ص ٧١٨ . ص ٧١٩ . ص ٧٢٠ . ص ٧٢١ . ص ٧٢٢ . ص ٧٢٣ . ص ٧٢٤ . ص ٧٢٥ . ص ٧٢٦ . ص ٧٢٧ . ص ٧٢٨ . ص ٧٢٩ . ص ٧٣٠ . ص ٧٣١ . ص ٧٣٢ . ص ٧٣٣ . ص ٧٣٤ . ص ٧٣٥ . ص ٧٣٦ . ص ٧٣٧ . ص ٧٣٨ . ص ٧٣٩ . ص ٧٤٠ . ص ٧٤١ . ص ٧٤٢ . ص ٧٤٣ . ص ٧٤٤ . ص ٧٤٥ . ص ٧٤٦ . ص ٧٤٧ . ص ٧٤٨ . ص ٧٤٩ . ص ٧٥٠ . ص ٧٥١ . ص ٧٥٢ . ص ٧٥٣ . ص ٧٥٤ . ص ٧٥٥ . ص ٧٥٦ . ص ٧٥٧ . ص ٧٥٨ . ص ٧٥٩ . ص ٧٦٠ . ص ٧٦١ . ص ٧٦٢ . ص ٧٦٣ . ص ٧٦٤ . ص ٧٦٥ . ص ٧٦٦ . ص ٧٦٧ . ص ٧٦٨ . ص ٧٦٩ . ص ٧٧٠ . ص ٧٧١ . ص ٧٧٢ . ص ٧٧٣ . ص ٧٧٤ . ص ٧٧٥ . ص ٧٧٦ . ص ٧٧٧ . ص ٧٧٨ . ص ٧٧٩ . ص ٧٨٠ . ص ٧٨١ . ص ٧٨٢ . ص ٧٨٣ . ص ٧٨٤ . ص ٧٨٥ . ص ٧٨٦ . ص ٧٨٧ . ص ٧٨٨ . ص ٧٨٩ . ص ٧٩٠ . ص ٧٩١ . ص ٧٩٢ . ص ٧٩٣ . ص ٧٩٤ . ص ٧٩٥ . ص ٧٩٦ . ص ٧٩٧ . ص ٧٩٨ . ص ٧٩٩ . ص ٨٠٠ . ص ٨٠١ . ص ٨٠٢ . ص ٨٠٣ . ص ٨٠٤ . ص ٨٠٥ . ص ٨٠٦ . ص ٨٠٧ . ص ٨٠٨ . ص ٨٠٩ . ص ٨١٠ . ص ٨١١ . ص ٨١٢ . ص ٨١٣ . ص ٨١٤ . ص ٨١٥ . ص ٨١٦ . ص ٨١٧ . ص ٨١٨ . ص ٨١٩ . ص ٨٢٠ . ص ٨٢١ . ص ٨٢٢ . ص ٨٢٣ . ص ٨٢٤ . ص ٨٢٥ . ص ٨٢٦ . ص ٨٢٧ . ص ٨٢٨ . ص ٨٢٩ . ص ٨٣٠ . ص ٨٣١ . ص ٨٣٢ . ص ٨٣٣ . ص ٨٣٤ . ص ٨٣٥ . ص ٨٣٦ . ص ٨٣٧ . ص ٨٣٨ . ص ٨٣٩ . ص ٨٤٠ . ص ٨٤١ . ص ٨٤٢ . ص ٨٤٣ . ص ٨٤٤ . ص ٨٤٥ . ص ٨٤٦ . ص ٨٤٧ . ص ٨٤٨ . ص ٨٤٩ . ص ٨٥٠ . ص ٨٥١ . ص ٨٥٢ . ص ٨٥٣ . ص ٨٥٤ . ص ٨٥٥ . ص ٨٥٦ . ص ٨٥٧ . ص ٨٥٨ . ص ٨٥٩ . ص ٨٦٠ . ص ٨٦١ . ص ٨٦٢ . ص ٨٦٣ . ص ٨٦٤ . ص ٨٦٥ . ص ٨٦٦ . ص ٨٦٧ . ص ٨٦٨ . ص ٨٦٩ . ص ٨٧٠ . ص ٨٧١ . ص ٨٧٢ . ص ٨٧٣ . ص ٨٧٤ . ص ٨٧٥ . ص ٨٧٦ . ص ٨٧٧ . ص ٨٧٨ . ص ٨٧٩ . ص ٨٨٠ . ص ٨٨١ . ص ٨٨٢ . ص ٨٨٣ . ص ٨٨٤ . ص ٨٨٥ . ص ٨٨٦ . ص ٨٨٧ . ص ٨٨٨ . ص ٨٨٩ . ص ٨٩٠ . ص ٨٩١ . ص ٨٩٢ . ص ٨٩٣ . ص ٨٩٤ . ص ٨٩٥ . ص ٨٩٦ . ص ٨٩٧ . ص ٨٩٨ . ص ٨٩٩ . ص ٩٠٠ . ص ٩٠١ . ص ٩٠٢ . ص ٩٠٣ . ص ٩٠٤ . ص ٩٠٥ . ص ٩٠٦ . ص ٩٠٧ . ص ٩٠٨ . ص ٩٠٩ . ص ٩١٠ . ص ٩١١ . ص ٩١٢ . ص ٩١٣ . ص ٩١٤ . ص ٩١٥ . ص ٩١٦ . ص ٩١٧ . ص ٩١٨ . ص ٩١٩ . ص ٩٢٠ . ص ٩٢١ . ص ٩٢٢ . ص ٩٢٣ . ص ٩٢٤ . ص ٩٢٥ . ص ٩٢٦ . ص ٩٢٧ . ص ٩٢٨ . ص ٩٢٩ . ص ٩٣٠ . ص ٩٣١ . ص ٩٣٢ . ص ٩٣٣ . ص ٩٣٤ . ص ٩٣٥ . ص ٩٣٦ . ص ٩٣٧ . ص ٩٣٨ . ص ٩٣٩ . ص ٩٤٠ . ص ٩٤١ . ص ٩٤٢ . ص ٩٤٣ . ص ٩٤٤ . ص ٩٤٥ . ص ٩٤٦ . ص ٩٤٧ . ص ٩٤٨ . ص ٩٤٩ . ص ٩٥٠ . ص ٩٥١ . ص ٩٥٢ . ص ٩٥٣ . ص ٩٥٤ . ص ٩٥٥ . ص ٩٥٦ . ص ٩٥٧ . ص ٩٥٨ . ص ٩٥٩ . ص ٩٦٠ . ص ٩٦١ . ص ٩٦٢ . ص ٩٦٣ . ص ٩٦٤ . ص ٩٦٥ . ص ٩٦٦ . ص ٩٦٧ . ص ٩٦٨ . ص ٩٦٩ . ص ٩٧٠ . ص ٩٧١ . ص ٩٧٢ . ص ٩٧٣ . ص ٩٧٤ . ص ٩٧٥ . ص ٩٧٦ . ص ٩٧٧ . ص ٩٧٨ . ص ٩٧٩ . ص ٩٨٠ . ص ٩٨١ . ص ٩٨٢ . ص ٩٨٣ . ص ٩٨٤ . ص ٩٨٥ . ص ٩٨٦ . ص ٩٨٧ . ص ٩٨٨ . ص ٩٨٩ . ص ٩٩٠ . ص ٩٩١ . ص ٩٩٢ . ص ٩٩٣ . ص ٩٩٤ . ص ٩٩٥ . ص ٩٩٦ . ص ٩٩٧ . ص ٩٩٨ . ص ٩٩٩ . ص ١٠٠٠ . ص ١٠٠١ . ص ١٠٠٢ . ص ١٠٠٣ . ص ١٠٠٤ . ص ١٠٠٥ . ص ١٠٠٦ . ص ١٠٠٧ . ص ١٠٠٨ . ص ١٠٠٩ . ص ١٠١٠ . ص ١٠١١ . ص ١٠١٢ . ص ١٠١٣ . ص ١٠١٤ . ص ١٠١٥ . ص ١٠١٦ . ص ١٠١٧ . ص ١٠١٨ . ص ١٠١٩ . ص ١٠٢٠ . ص ١٠٢١ . ص ١٠٢٢ . ص ١٠٢٣ . ص ١٠٢٤ . ص ١٠٢٥ . ص ١٠٢٦ . ص ١٠٢٧ . ص ١٠٢٨ . ص ١٠٢٩ . ص ١٠٣٠ . ص ١٠٣١ . ص ١٠٣٢ . ص ١٠٣٣ . ص ١٠٣٤ . ص ١٠٣٥ . ص ١٠٣٦ . ص ١٠٣٧ . ص ١٠٣٨ . ص ١٠٣٩ . ص ١٠٤٠ . ص ١٠٤١ . ص ١٠٤٢ . ص ١٠٤٣ . ص ١٠٤٤ . ص ١٠٤٥ . ص ١٠٤٦ . ص ١٠٤٧ . ص ١٠٤٨ . ص ١٠٤٩ . ص ١٠٥٠ . ص ١٠٥١ . ص ١٠٥٢ . ص ١٠٥٣ . ص ١٠٥٤ . ص ١٠٥٥ . ص ١٠٥٦ . ص ١٠٥٧ . ص ١٠٥٨ . ص ١٠٥٩ . ص ١٠٦٠ . ص ١٠٦١ . ص ١٠٦٢ . ص ١٠٦٣ . ص ١٠٦٤ . ص ١٠٦٥ . ص ١٠٦٦ . ص ١٠٦٧ . ص ١٠٦٨ . ص ١٠٦٩ . ص ١٠٧٠ . ص ١٠٧١ . ص ١٠٧٢ . ص ١٠٧٣ . ص ١٠٧٤ . ص ١٠٧٥ . ص ١٠٧٦ . ص ١٠٧٧ . ص ١٠٧٨ . ص ١٠٧٩ . ص ١٠٨٠ . ص ١٠٨١ . ص ١٠٨٢ . ص ١٠٨٣ . ص ١٠٨٤ . ص ١٠٨٥ . ص ١٠٨٦ . ص ١٠٨٧ . ص ١٠٨٨ . ص ١٠٨٩ . ص ١٠٩٠ . ص ١٠٩١ . ص ١٠٩٢ . ص ١٠٩٣ . ص ١٠٩٤ . ص ١٠٩٥ . ص ١٠٩٦ . ص ١٠٩٧ . ص ١٠٩٨ . ص ١٠٩٩ . ص ١١٠٠ . ص ١١٠١ . ص ١١٠٢ . ص ١١٠٣ . ص ١١٠٤ . ص ١١٠٥ . ص ١١٠٦ . ص ١١٠٧ . ص ١١٠٨ . ص ١١٠٩ . ص ١١١٠ . ص ١١١١ . ص ١١١٢ . ص ١١١٣ . ص ١١١٤ . ص ١١١٥ . ص ١١١٦ . ص ١١١٧ . ص ١١١٨ . ص ١١١٩ . ص ١١٢٠ . ص ١١٢١ . ص ١١٢٢ . ص ١١٢٣ . ص ١١٢٤ . ص ١١٢٥ . ص ١١٢٦ . ص ١١٢٧ . ص ١١٢٨ . ص ١١٢٩ . ص ١١٣٠ . ص ١١٣١ . ص ١١٣٢ . ص ١١٣٣ . ص ١١٣٤ . ص ١١٣٥ . ص ١١٣٦ . ص ١١٣٧ . ص ١١٣٨ . ص ١١٣٩ . ص ١١٤٠ . ص ١١٤١ . ص ١١٤٢ . ص ١١٤٣ . ص ١١٤٤ . ص ١١٤٥ . ص ١١٤٦ . ص ١١٤٧ . ص ١١٤٨ . ص ١١٤٩ . ص ١١٥٠ . ص ١١٥١ . ص ١١٥٢ . ص ١١٥٣ . ص ١١٥٤ . ص ١١٥٥ . ص ١١٥٦ . ص ١١٥٧ . ص ١١٥٨ . ص ١١٥٩ . ص ١١٦٠ . ص ١١٦١ . ص ١١٦٢ . ص ١١٦٣ . ص ١١٦٤ . ص ١١٦٥ . ص ١١٦٦ . ص ١١٦٧ . ص ١١٦٨ . ص ١١٦٩ . ص ١١٧٠ . ص ١١٧١ . ص ١١٧٢ . ص ١١٧٣ . ص ١١٧٤ . ص ١١٧٥ . ص ١١٧٦ . ص ١١٧٧ . ص ١١٧٨ . ص ١١٧٩ . ص ١١٨٠ . ص ١١٨١ . ص ١١٨٢ . ص ١١٨٣ . ص ١١٨٤ . ص ١١٨٥ . ص ١١٨٦ . ص ١١٨٧ . ص ١١٨٨ . ص ١١٨٩ . ص ١١٩٠ . ص ١١٩١ . ص ١١٩٢ . ص ١١٩٣ . ص ١١٩٤ . ص ١١٩٥ . ص ١١٩٦ . ص ١١٩٧ . ص ١١٩٨ . ص ١١٩٩ . ص ١٢٠٠ . ص ١٢٠١ . ص ١٢٠٢ . ص ١٢٠٣ . ص ١٢٠٤ . ص ١٢٠٥ . ص ١٢٠٦ . ص ١٢٠٧ . ص ١٢٠٨ . ص ١٢٠٩ . ص ١٢١٠ . ص ١٢١١ . ص ١٢١٢ . ص ١٢١٣ . ص ١٢١٤ . ص ١٢١٥ . ص ١٢١٦ . ص ١٢١٧ . ص ١٢١٨ . ص ١٢١٩ . ص ١٢٢٠ . ص ١٢٢١ . ص ١٢٢٢ . ص ١٢٢٣ . ص ١٢٢٤ . ص ١٢٢٥ . ص ١٢٢٦ . ص ١٢٢٧ . ص ١٢٢٨ . ص ١٢٢٩ . ص ١٢٣٠ . ص ١٢٣١ . ص ١٢٣٢ . ص ١٢٣٣ . ص ١٢٣٤ . ص ١٢٣٥ . ص ١٢٣٦ . ص ١٢٣٧ . ص ١٢٣٨ . ص ١٢٣٩ . ص ١٢٤٠ . ص ١٢٤١ . ص ١٢٤٢ . ص ١٢٤٣ . ص ١٢٤٤ . ص ١٢٤٥ . ص ١٢٤٦ . ص ١٢٤٧ . ص ١٢٤٨ . ص ١٢٤٩ . ص ١٢٥٠ . ص ١٢٥١ . ص ١٢٥٢ . ص ١٢٥٣ . ص ١٢٥٤ . ص ١٢٥٥ . ص ١٢٥٦ . ص ١٢٥٧ . ص ١٢٥٨ . ص ١٢٥٩ . ص ١٢٦٠ . ص ١٢٦١ . ص ١٢٦٢ . ص ١٢٦٣ . ص ١٢٦٤ . ص ١٢٦٥ . ص ١٢٦٦ . ص ١٢٦٧ . ص ١٢٦٨ . ص ١٢٦٩ . ص ١٢٧٠ . ص ١٢٧١ . ص ١٢٧٢ . ص ١٢٧٣ . ص ١٢٧٤ . ص ١٢٧٥ . ص ١٢٧٦ . ص ١٢٧٧ . ص ١٢٧٨ . ص ١٢٧٩ . ص ١

أحداث والشخصيات في الموقع التابع لثوب اعتبار القرية  
الزمنية - وهو أمر كان يتركه القروي وهو لا يزال يصعد  
الضيق في حطة الكتاب وعمره<sup>١٧١</sup>.



الحقائق التي يتم بها القصص التاريخية التي يتعامل  
معها المؤرخ ، وما اعتاره أو يتم به هذه القصص من  
مواضيع وتفاصيل ، عامل مؤثر - كما رأينا - تأثروا سلباً  
في توفر الحقائق التاريخية بحيث يجد القارئ يتصدى  
لتفسير المعلومات التاريخية الخاصة بمحتص من  
المحتصات فقد أمام صورة غير مكتملة لتاريخ  
تفسيره بعيداً بسبب محاولة عن الوجه الأكمل الذي كان  
يتبعه . حل أن الحقائق التاريخية التي لا نصلها نتيجة  
فيلة الاختيار أو الاستخدام الجاهلي للمصادر ليست  
الاعتبار الوحيد الذي يلزم عند تتبع تطور المجتمعات  
بالصورة الكاملة التي كانت يوماً ، وإنما هناك اعتبار آخر  
مؤيداً أن المعلومات التي نردها هذه القصص فعلاً لا  
تشكل كلها بالضرورة ، حقائق تاريخية ، بل هي الدليل  
للتسمية . إن سلباً من هذه المعلومات يكون على قدر من  
عدم الثقة لأسباب مختلفة . وقد يكون سبب ذلك أن  
المؤرخ الذي تعلق كتابه قصصاً لنا اعتمد في روايته  
على الرواية التي سمعته من جيل إلى جيل ، أو حصل  
قصصات غير دقيقة لدى الأشخاص الذين أخذ عنهم  
معلوماته . ونحن نجد شدة ملحوظة من هذا عند  
هرودوتوس مثلاً . ورغم أن هذا المؤرخ يتوافق في كثير  
من النواحي في كتابه لدى ذكر حدث أو وضع أو موقف  
ليطري . أنه فيما إذا كان هذا الذي وصل إليه عن طريق  
الرواية مشكوكاً أو غير مشكوك<sup>١٧٢</sup>.

كتاب ، والمخطط والاعتبار يذكر المخطط والآثار ، وأنه  
بين ١٥١٧ و ١٥٢٦ م . ، وهو أهم كتبه جميعاً .  
ليعكس الجو الذي عاش فيه هذا المؤرخ . ولعل غير  
ما يقع هذه الصورة في إطارها الصحيح كمؤثر إلى  
الاعتبار الذي نحن بصدده الحديث عنه هو ما ذكره  
القروي ذاته في حديثه عن السبب الذي أدى به إلى  
كتابة هذا الكتاب - حيث يقول في مقدمته : . . فارتأت أن  
ألخص ألياً ما يدور حصر من الآثار الباقية . عن الأمم  
القاضية . والقرون الخالية . وما بقي من مخطوطات حصر من  
المصادر غير ما ذكره بقية البنى والقدم . ولم يبق إلا أن  
أصور رسمياً البناء والعدم . ولذا ما يدعى القاهرة .  
من آثار القصود الزاهرة . وما تشتمل عليه من المخطوطات  
والأصناف . وما حوسله من البنى السديمت  
الأوضاع . . . إلى أن يكون في موضوع آخر من  
المقدمة . . . ثم أزيدت المصادر . في أيام الناصر  
محمد بن علاءون بالقاهرة وهو اعترافه أن أن كتبه ليس  
على أصلها حتى حل بها رداء ستة أسع وأربعين رداء  
أعدي وستين لم تلاء ستة ست وستين فخرت بها  
عند أناني فلما كانت الحوادث والحسن من حدة سنة  
والصالحات شمل الحروب القاهرة وحصر الأقاليم بخاصة  
وسلوة من ذكر المخطوط ما تصل إليه القروي إن شاء الله  
لصلح<sup>١٧٣</sup> . هذا . ولشباب مع الظروف والمخاطر  
المذكورين جاءت نقطة الارتكاز في الكتاب . حل غير  
التاريخ الزمني ( حل النمط التقليدي ) والتي يأتي ذكرها  
المخطط والآثار أيضاً على سياق الحديث عنها . وأما  
المخطط والآثار هي التي أصبحت ، بتاريخها الكلاسيكي ،  
لتشكل نقطة الارتكاز . بينما جاء ما يتصل بها من

<sup>١٧١</sup> القروي : كتاب ، ص ٢

<sup>١٧٢</sup> كتاب ، كتاب ، المقدمة الثانية

<sup>١٧٣</sup> كتاب ، كتاب ، ص ٢

<sup>١٧٤</sup> عن بعض النواحي التي توجب فيها الرواية التي اعتمد عليها هرودوتوس في الحديث . في بعض طرقه كسيرة القروية الخرباء التي عن طريق القروي .



لطلق عليها تسمية **اللدن** . كذلك يطلق البعض ذاته أن هذا الملك الآشوري **نخل** (ربما يقصد قسم ) من أملاك الملكة سمسي ، ملكة بلاد العرب ، ٣٠ ألف رجل ، على أن هذه الملكة ، شأنها شأن ملوك العرب الذين ورد ذكرهم في النصوص الآشورية ، لم تكن في حقيقة الأمر أكثر من رئيسة أو زعيمة لتجمع قبلي ، كما أن ٣٠ ألف رجل هو عدد مبالغ فيه في إطار هذه الدائرة الضيقة ، ويبدو هذه المبالغة واضحة إذا قارنا هذا النص بنصوص أخرى مماثلة لم يكن يزيد فيها العدد عن ألف رجل<sup>(١٢١)</sup> .

وهكذا ، وفي ضوء هذا الاعتبار التام الذي نعتد به المصادر التاريخية من الدقة السبب أو الآخر ، يتعدى الإيحاء كذلك من الحقيقة التاريخية كما ينبغي أن تكون . ولا أريد أن أقول هنا إن المؤرخ يخطئ الحقيقة التاريخية بقية تامة نتيجة لذلك ، فالمحقق التاريخي العلمي لا يفتن أبداً كثيراً إلى قدر كامل أو نسي من استبعاد التزييف أو المبالغة من بعض المعلومات التاريخية التي لا تمثل الحقيقة الكاملة أو لا تمثل الحقيقة على الإطلاق . ولكن يظل هناك مع ذلك قدر من المعلومات لا يصل التحقق التاريخي بشأنه إلى نتيجة حاسمة ، ويصلي ما يصل إليه مجرد ترجيح أو حتى مجرد احتمال أو اقتراح . وهكذا ، مرة أخرى ، نجد المؤرخ نفسه مضطراً إلى أن يقدر أو يقدر أو يتبع التطور التاريخي الذي مر به المجتمع الذي يؤرخ له في حدود هذه المقتضاة من « الحقائق التاريخية » التي لا تصف كل جوانبها

من إقليم الحبيشون<sup>(١٢٢)</sup> . ومع ذلك يبدو أن أي لقاء بين وبين هؤلاء ، على اقتراحى حدوثه ، لم يكن سوى محاولة أو لقاء غير حاسم على غير القدر ، إذ يشير نص آخر على جدران أحد المعبدتين اللتين أقيمتا هذا الملك في « أبو حميل » ( منطقة السوية قرب حدود مصر الجنوبية ) إلى معركة بين وبين ملك الحبيش في قادش ( قرب بير العاصي قرب طرفه الجنوبي في سورية ) في السنة الخامسة من حكم رمسيس . كذلك نجد الملك المصري يصف في هذا النص ( والرسوم المعقودة المصاحبة له ) انتصاره الكبير في هذه المعركة ، بينما الأقرب إلى الحقيقة أن المعركة انتهت بنتيجة متعادلة ، فبالملك المصري لم يتمكن من الاستيلاء على قادش والملك الحبيشي وجد نفسه مضطراً إلى فرض صلح فيه الملك المصري ودعمه الطرفان بمساعدة سلام بعد ذلك بعدة سنوات<sup>(١٢٣)</sup> .

والتي ، ذات نجد في عدد من النصوص الآشورية التي سجل فيها الملك سجلات يكتسب الثالث ( ٧٤٤ - ٧٢٧ ق.م ) انتصاره في حشد ثلاثة الآشوريين بالعرب . لقد ذكر هذا الملك في نص من هذه النصوص أنه اجتاح خمس عشرة مدينة للملك العربي إيديعلي ، بينما قد لا تزيد هذه المدن عن أن تكون في الواقع لمجموعات بسيطة من سكان الحوام ، فبلاد العرب لم تكن تزيد في تصور الآشوريين آنذاك عن دلتا الصحراوي الذي يقع بين وادي الرافدين وبلاد الشام ، وهو غير معروف أنه لم يكن يخفي على خمسة عشر موقعا لتصلح أن

<sup>(١٢١)</sup> Brunsen, James Henry : *Ancient Records, History of Documents from the Earliest Times to the Present Century*, Vol. III, Chicago, 1906, 42, 478-9.

<sup>(١٢٢)</sup> Ibid. : *Ancient Times*, pp. 250-1.

<sup>(١٢٣)</sup> ASOT (Ancient Near Eastern Texts), vol. 1, B. Pritchard, Ed., vol., Princeton, 1968, p. 184.

المقالة التي أعادها هو شمس الملك ( ١٢١٤ ) ، ورواية الكاس هو سحرور ( ١٢١٤ ) ، ج ١ ، ص ١٢١ ، هذا الملك على مر القرون لم يلق

عصرنا الذي الملك - على التوالي - ج ١

بالموضوع الكامل لتفسير لا يجعل الحجة للطور الذي  
يؤيد الموقف عليه .

- ٤ -

ونعفل الآن إلى الشوط الأخير في صدد الحديث عن  
الحقيقة التاريخية . بعد أن عرفنا في الأوتار السابقة  
على تحديد الحقيقة التاريخية والتعريف بها وبين غيرها من  
الحقائق في ضوء الهدف من الكتابة التاريخية . ثم إلى  
طبيعة الحقيقة التاريخية . ثم إلى مدى الاتصال والدة  
الذين يمكن أن يولوا في الحقائق التاريخية الخاصة في  
المصادر . وفي حدود هذا الشوط الأخير أشرح الحديث  
عن الطريقة التي تؤدي بها الحقيقة التاريخية دورها أو  
وظيفتها في الكتابة التاريخية . وإلى أي حد يمكن أن  
يقرب هذا الدور من الموضوعية .

لقد رأينا في مساهمات سابقة أن دور الحقيقة التاريخية  
هو تتبع أو تفسير التطور الذي هو به المجتمعات .  
بحيث نستطيع أن نقول عن تفسير هذا التطور التاريخي  
إنه محاولة في سبيل التوصل إلى « رؤية » للماضي عن  
طريق الربط بين الحقائق التاريخية بشكل تصبح منه  
مناقشة في نتائجها وفي العلاقات بين أسباب ونتائجها .  
والنقطة التي أود أن أشيرها هنا تتعلق بفكرة « الرؤية »  
التي أشيرت إليها . إذ ما دعنا نتحدث عن « الرؤية »  
فالحديث وارد عن قدر من « التعليل » الذي يحتاج إليه  
الؤرخ لكي يتمكن من الربط بين هذه الحقائق حتى  
يصل إلى صورة محددة تفسر بالحقبة الماضية الذي  
يريد أن يصوره . في سبيل التعرف على التطور التاريخي  
للمجتمع الذي يدرسه له . وهنا نطرق مجالاً من العمل  
العلمي يستوجب قدرًا من الحذر . ذلك أن التعليل أمر  
علمي ، إذ أنه لا يقتصر على الكتابة التاريخية  
وحدها ، وإنما يصح لأشكال أخرى من الكتابة . العمل  
أكبرها من حيث الشكل والأسلوب من الكتابة التاريخية  
هو كتابة الرواية . ومن ثم يصحح من واجبنا أن نغير بين

نوع التعليل الذي يحتاج إليه المؤرخ وبذلك الذي يحتاج  
إليه الروائي حتى نستطيع أن نتعامل مع « الرؤية »  
التاريخية ، التي أسلفنا الإشارة إليها على أساس لا  
نسلط منه الأمور .

والذي من غير ما ظهر حول هذه القضية حتى الآن .  
التعليل الذي قدمه الفيلسوف الإنجليزي للمصادر  
ر. ج. كولنجوود R. G. Collingwood في دراسته عن  
« فكرة التاريخ » . وحسبنا يرى هذا المفكر نحن  
نستطيع أن نقول : من زاوية معينة - إن المؤرخ  
والروائي يشتركان في نوع التعليل الذي يحتاج إليه كل  
منها . فكلاهما يملك مجزأ لعمله تكوين صورة لمر  
لتسل الأحداث من جهة . إلى جانب وصف التوافق  
وغيره من البواعث وتحليل الشخصيات من جهة أخرى .

كذلك فإن كلا منها يهدف إلى أن يجعل من الصورة التي  
يملكها « قصة » متسلسلة ترتبط فيه كل شخصية وكل موقف  
بواقعي الشخصيات والتوافق بحيث لا يمكن أن تصرف  
شخصية معينة في موقف معين إلا بشكل معين ولا يمكن  
أن تتغيرها تصرف على أي نحو أصغر . كذلك فإن  
المؤرخ والروائي لابد أن يكونا هما في كتابة كل منها  
معقولا ومفحولا بحيث لا يدخل في هذه الكتابة إلا ما هو  
معيروني ، ومن ثم لا يند التعليل المطلوب إلا في حدود  
ما يمكن هذه القضية .

وبمع ذلك . والكلام لا يزال الفيلسوف الإنجليزي .  
فإن المؤرخ والروائي . إذ كلا يختلفان في اعتمادهما على  
التعليل . فإن كلا منها يختلف عن الآخر في نوع الصورة  
التي يسعى إلى تكوينها وتقديمها . وهنا نجد أن الروائي  
له مهمة واضحة . هي أن تكون الصورة التي يكونها  
صورة متسلسلة تقدم معنى معين . أما المؤرخ فليس على  
علاقته مهمة مزدوجة : على جانب تكوين صورة على  
نحو ما يملكه الروائي من حيث المنهج والطريقة ، فإنه  
يزيد على ذلك أن يتم هذا التكوين من خلال عناصر

التاريخية بطبيعة الحال ، ولكن في تصور جوانب أو نقاط الربط بينها . بحيث يصل في النهاية إلى التفسير أو الربط الذي يعطي هذه الحقائق أكبر قدر من التماسك في دلالتها على الخط الذي يسير فيه تطور البحث . وعلى من البيان أن هذا التحليل ، إذا أريد التمسك منه ، يحتاج إلى استقصاء كل ما يتعلق بتوضوح العلاقة من الحقائق التاريخية .

كذلك لابد أن أشير هنا إلى أنه ، حتى بعد حصر من التواريخ على استقصاء كل الحقائق المتعلقة بالموضوع الذي يتناولته بالتفسير ، وحتى بعد استقصاء بالتفسير المطلوب من التحليل التاريخي بالتمسك التي سجلت الإشارة إليها ، فإننا نرى أنه ، بالخاصة ، وهي ، كما رأينا ، تتشكل المنهج الأساسي من ربط بين الحقائق التاريخية . قد تأثر بعض المؤلفين ، وربما كان من أهم هذه المؤلفين من الأفراد التي قد يتعرض له الباحث إذا ما أخذ ، بشكل جدي ، أن يبدأ من الحقائق تشير بشكل عام إلى البدء بواحد أو مشابه . إن مثل هذا الموضوع قد يجري الباحث بأن يقرر إلى حكم أو تفسير يعينه قبل أن يولي الأمر حقه من التدقيق . ذلك أنه قد ثبت بعد التدقيق اللازم أن ظروفها مختلفة ذات استقلال مختلفة ( قد تكون جغرافية أو لخصية أو داخلية أو خارجية أو غير ذلك ) تتعلق بكل من الحقائق المذكورة على حدة . ولكنها جميعا تشير والتأثيرات البحثية إلى البدء بواحد . ومن ثم يصبح التفسير الذي يعتمد على البدء بواحد للأحداث ، دون التحليل من ، وحدة النقط ، الذي يثبت عند هذا البدء ، تفسيراً لا يعتمد من احتمالات الخطأ في بعض الأحيان .



ويبقى في نهاية الحديث نسأل أن عن الحقائق التاريخية

كانت ، موجودة فعلاً ، تشمل في ظروف ومواقف وأحداث وقعت فعلاً . وهذا القسم الثاني من منهجه الموضوعية يقتضي منه الالتزام بثلاثة أحكام منهجية لا يقع على حاشي الرواية أن يلتزم بها . وأول هذه الالتزامات هو أن الصورة التي يقدمها التاريخ لابد أن تكون مرتبطة بكون وإمكان معينين لا يجوز التصرف فيها بأي تغيير يستهدف التوافق مع الصورة المطلوبة على نحو ما يفعل الروائي . ولديها أن تتناول المشوهد في الصورة الروائية هو تأسس بين أجزاء صورة واحدة في إطار رواية واحدة دون حاجة من جانب الروائي إلى تسلسل مع صور أخرى تأتي في روايات أخرى ، على أساس أن الروايات المختلفة تشكل ، حواف مختلفة ، كل منها حلق مستقل لا يتكرر الحلق أو المتكامل مع بقية هذه الحوام . كما في الكتابة التاريخية فلا يوجد غير ، عام تاريخي واحد ، لابد أن تقوم فيه علاقة تسببية في كل ما يجري عليه من صور حتى ولو كانت هذه مجرد علاقة انكشاف أو بداية . أما ثالث هذه الالتزامات وأهمها فهو أن الصورة التي يقدمها التاريخ لابد أن ترتبط بالأسوأ . وهي الحقائق التاريخية . وفي هذا الصدد فإن البحث الوحيد لفصل الصورة المذكورة يصبح سلالة هذه الرابطة ، وأنه صورة لا يمكن تبررها في حدود رابطة التوافق تصبح بالنسبة للتاريخ تبدأ لا قيمة لا على الإطلاق<sup>(١٢٦)</sup> .

ولابد هنا أن أشير إلى رأي هذا الفكر أن كل ما يقدمه هذا النوع من التحليل ، ونسبه التحليل التاريخي . هو أنه يعطي التواريخ القدرة على ملاحظة عيوب الربط بين الحقائق التاريخية بحيث لا تصبح مجرد أحداث ومواقف لا يربط بينها سوى التفسير ( أو التباين ) الكلي أو التسلسل الزمني . كما يعطيه القدرة على الحركة في هذا المجال ، تعديل أو تغييراً ، ليس في الحقائق

AKAB (Ancient Records of Assyria and Babylonia, ed. D.D. Luckenbill, vol. II, New York, 1968, Text 188, p. 188.



في صورتها المترابطة التي رأيناها تشكل تفسيراً لتطور المجتمع : هل يمكن أن يكون هذا التفسير أو هذا الربط بين الحقائق التاريخية موضوعياً ؟ وأيضاً هنا نقول إن أي حديث عن الموضوعية في هذا المجال لا يمكن أن يكون حديثاً مطلقاً أو حسيبياً ، فالمعادلة التي نحن بصدد التعامل معها ليست معادلة رياضية تدور حول أرقام أو قيم كمية موجودة الثلاثة على نحو ما نحيي حين نقول ، هل سيل القابل ، إن حجم أي شكل مكعب يساوي مساحته مضروبة في ارتفاعه ، أو إن مساحة جدران هذا الشكل المكعب تساوي محيطه مضروبة في ارتفاعه أو إن مجموع زوايا أي مثلث تعادل زاويتين قائمتين ، وهي قيم ثابتة كشفت على ما هي عليه حتى الآن ولن تتغير في المستقبل . وإنما يدور حديثنا في مجال الربط بين الحقائق التاريخية حول معادلة إنسانية تربط المجتمعات بشرية متعددة الأبعاد ، لتلك المجتمع منها معتقدات الدينية أو الأخلاقية ، وحاجاته النفسية والفسيولوجية ، وهي قيم متطورة تتحرك ضمن معادلات متغيرة متحركة (تتقدم أو تراجع) ، وقد تطرق إحدى هذه القيم على الأحرار في مرحلة أو أخرى من مراحل التطور التي مر بها هذه المجتمعات ، ومن ثم يصبح تفسير الحقائق التاريخية في تلك المرحلة أكثر تأكداً بالقيم الأخرى .

إن الموضوعية الفكرية هنا تصبح بالضرورة موضوعية « مرنة » تختلف عن موضوعية العلوم التجريبية والمعادلات الرياضية ، ولكنها لا تفقد مع ذلك كبرها أو دقتها كموضوعية ، وإنما يصبح لها توصيفها الخاص الذي ينبع من طبيعتها ، بحيث يمكن أن نطلق عليها تسمية « الموضوعية التاريخية » تتواءم من الموضوعية الخاص بذلك .

وسأحاول الآن أن أتمصل مع هذه « الموضوعية التاريخية » على صعيدين : أحدهما يتعلق بمعالجة الحقائق التاريخية بالذهاب الفكرية التاريخية المتعددة التي

استقرت حتى الآن والتي تضمن كل منها نظرية الشكافة الخاصة به للربط بين هذه الحقائق بهدف تفسير التطورات التي مر بها المجتمعات . والتصعيد الآخر يتعلق بالموقف الشخصي للمؤرخ و بعض النظر عن ارتباطه أو عدم ارتباطه بهذا الذهاب التاريخي أو ذلك من حيث قدرته أو عدم قدرته على الابتعاد عن الذاتية والالتزام بالموضوعية التاريخية في معالجته أو تفسيره للحقائق التاريخية المتصلة بالتطور الذي يكتب عنه .

وبهذا إقصي التصعيد الأول أنه أن أفكر أن الذهاب الفكرية التي ظهرت حتى الوقت الحالي اختلفت فيما بينها إلى حد الشك في بعض الأحيان . فالتفسير العلمي ، هل سيل القابل ، به التطور التاريخي بأحداثه ومواقفه إلى الحقيقة الإلهية التي تتحكم في هذا التطور وتوجهه . والتفسير المثل يرى أنه أنه أن قانوناً أولياً هو الذي يحدد مسار التطور بحيث ينهي المجتمع الإنساني من خلال مراحل تطور إلى نقطة ذات بالوصول إلى هدف محدد ، والتفسير الثاني يرى بأن الأحداث وتطورها إلى تطور أدوات الإنتاج وأن ذلك على تطور علاقات الإنتاج وما يؤدي إليه ذلك من صراع بين طبقات المجتمع يظل مستمرا حتى لا تصبح هناك إلا طبقة واحدة هي الطبقة الكاسدة ، والتفسير الحضاري ينسفر إلى تطور المجتمعات على أنه المتصلة الأخيرة للتجدي الذي تشهده البيئة أو الظروف من جهة وبمقدار تصاع المجتمعات المختلفة ( أو عدم تصاعها ) في الاستجابة الحسية هذا التجدي .

ومع ذلك فلا اختلاف بين هذه الذاهب في تفسير الحقائق التاريخية المتصلة بتطور المجتمعات بظل أسراً طبيعياً ، خلافاً أن أي مجتمع بشري هو بالضرورة كيان متجدد الأبعاد على نحو ما أسلفنا . ومن هنا نستطيع أن نطلق أياً من هذه الذاهب ، سواء أجدد أو بالتكامل مع غيره ، دون أن نرى في ذلك اعتماداً عن الموضوعية

الرواسب والحيوانات الوحشية ، وذلك من طريق التحليل المستعملة والتي القوت لتصبح نقطة الاختلاف الكلي من الحضارة المصرية في شمالي وادي النيل والحضارة السومرية في جنوبي وادي الرافدين<sup>(١٧٧)</sup>.

وعلى سبيل مثال آخر فمن تستطيع أن تربط ، ضمن حدة قصصات ، بين الحقائق التاريخية المتعلقة بسقوط المجتمع الأنطاكي الذي كان يملك حكم آل بوربون Bourbon في فرنسا على أثر الفصل الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م ، وسقوط المجتمع الأنطاكي الذي كان يملك حكم آل رومانوف Romanoff في روسيا على أثر الفصل الثورة البلشفية في ١٩١٧ - إن كلا من هذين الحداث الكبيرين يمكن تفسيره في ضوء المذهب الذي يلزم على أسس من صراع الطبقات ، فقد كانت حالات الانتاج ، بين الطبقة الحاكمة باستغلالها للباقي فيه والطبقة أو الطبقات المتكسمة بملامحة الزائد ، في أشد حالات التوتر . ومن لم كان أصغر الصراع بينهما منتظرا إن لم يكن في الواقع كرا لا يحصر عنه . هل لنا نستطيع ، من جهة أخرى ، أن نشطر إلى القصة عمل المجتمع الأنطاكي في كل من البلدين ، بكل ما كان يلعب في ذلك المجتمع من البحر وبلد والغضب والسب بين صفوف الطبقة الأرستقراطية وما انتهى إليه ذلك من تصفية جسدية إلى جانب تصفية النظام سياسي واجتماعي واقتصادي . في ضوء التفسير الذي الذي تقدمه الآلية القرئية ، وإذا أردنا أن نملك قرية أمرونا مترهبا ففسلوا فيها لمحق عليها القول ففسلوا ففسلوا (١٧٨) . إن أحداثا كلمة «قرية» بشكل عام تعني مجتمع الأنطاكين أو مجتمع الأرستقراطيين ، والحداث ذاتها نستطيع أن نطرح إليها من خلال التفسير العرالي «القرية الذي قدمه

التاريخية التي عرفنا طبعها وتوجهها . وعلى سبيل مثال على مقدورة أن تفسر نشوء الحضارتين المصرية القديمة والسومرية في ضوء المذهب الحضاري الذي رأينا يقوم على نظرية التحدي والاستجابة . وهو المذهب الذي أسس فرائده المؤرخ الإنجليزي أرتولد تورنبي Arnold Toynbee بين التساليينات والخسبات من القرن الحالي . وفي حدود التفسير الذي تقدمه تورنبي بانحياح ملحوظ من خلال الحقائق القرية ، فإن انقراض الحضارة السومرية بين غربي النصف الشمالي من إفريقيا غربا والحضارة الآرية شرقا ، كان في دهر البلايستوسين ( وهو آخر المصهور الجغرافية ) منطقة يخل عليها الأمطار الغزيرة ، ومن ثم منطقة خصراء غنية بالعقبات والنباتات البرية ، ثم حل بها الجفاف ومن ثم التصحر في نهاية ذلك العصر ، فلهذا المنطقة أنواعا مختلفة من الاستجابة لهذا التحدى الذي فرضه تطور البيئة ، كان أحدها تغير بعض الحيوانات لوانح إقامتهم فتراسوا مع الحضارة الزراعية شيلا أو حبرا ، وحسب ملامح المنطقة ) . وكان النوع الثاني من الاستجابة هو بناء بعض المجتمعات في مواطن إقامتهم مع تغييرهم لطريقة حياتهم . فحاولوا من الحياة التي كانت تقوم على صيد الحيوانات البرية إلى حياة الرعي البقرة في حدود ما تنجم البيئة للحضارة من اعتدال ، أما النوع الثالث من الاستجابة للتحدى المذكور فهو ما قامت به جماعات تلك من تغير لوانح إقامتهم ولطريقة حياتهم في الوقت ذاته : فقد تزوجت هذه الجماعات أقت عوامل البهائم أو المرأة البقرة من المناطق التي جفت إلى الجزء الشمالي من وادي النيل أو الجزء الجنوبي من وادي الرافدين ، فغيروا وجه الطبيعة هناك من الأعراس والمستعصمات التي لم تكن تصلح إلا لحياة

(١٧٧) Collingwood, R.G. : The Idea of History Oxford-New York, 1946, pp. 68-70.

(١٧٨)

(١٧٩) صورة الأبرار : الآلة



لتعقّب ذلك مثلاً في موقف الفيلسوف البريطاني المعاصر برتراند رسل Bertrand Russell وهو يذوّخ للفلسفة الغربية ، حيث يظهر تحوّل الكلاسيكي للتفكير الفكري عند اليونان السنين يذكر عنهم أنهم « اخترعوا » العلوم والرياضية من بين إنجازاتهم العديدة ، وفيما يخصّ الرياضيات ، على سبيل المثال ، يذكر أن المصريين والعراقيين القدماء عرفوا الحساب البتنا من اقتداسه ، ولكن معرفتهم في هذا المجال لم تصل إلا إلى « أحكام عامة مبنية على التجربة العقلية لا على التطوير العلمي » أو rules of thumb حسب تعبيره<sup>(٣٦)</sup> . وهو حكم يصعب الاقتناع به في ضوء التطوير العلمي الرياضي البالغ في ذلك وقتوه والذي تركه لنا المصريون مسجلاً على الرقبة التي تصف الآن باسم « برقية ويلند الرياضية » Rhind Mathematical Papyrus وهي ترجع إلى القرن السادس عشر في . م . وقد تم اكتشافها ونشرها في أوائل العشرينات من القرن الحالي<sup>(٣٧)</sup> . وليس القدر من صعوبة الاقتناع بتكرّر هذا عرفنا أن الأصل الذي أخذ عنه عالم الرياضيات اليوناني فيثاغورس Pythagoras ( القرن السادس في . م . ) نظريته وضعه عليه الرياضيات المصريون قبل عصر العالِم اليوناني بطولون صديداً . ولا يزال هذا الأصل موجوداً في نقشه المسماة على لوح من الطين المحروق في المتحف الوطني للأثار في بغداد إلى جانب أربع تراجم له ، أصداء عربية وثلاث بلغات أوروبية . وإلى جانبها جميعاً نسخة من النظرية اليونانية المتقرّرة<sup>(٣٨)</sup> .

والعامل الثاني الذي يقدمه رولش في مجال الحديث عن العوامل التي تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ

من طائفتي ذاته وساعده الأيمن جواهر آل نهرو الذي أصبح أول رئيس لحكومة الهند بعد حصولها على الاستقلال، في أعقاب الحرب العالمية الثانية .

مكثداً ، ابن ، تراجع الموضوعية التاريخية لقبولية ( ولهم مروجتها ) إلى ذاتية غير مقبولة إذا حلّول المأرجح أن يفرغ من تفسيراً ينبع منهجها تاريخياً معينة في مواضيع تتجاوز هذا التفسير . وهو أمر يحدث كذلك ، وإن كان بتفاصيل مختلفة . أما انطلاقاً في الصعيد الآخر الذي أضيفت الإشارة إليه في مجال التأثير على الموضوعية التاريخية ، وهو صعيد الموقف الشخصي للمؤرخ ، بغض النظر عن المذهب التاريخي الذي يتبعه إليه . وربما كان من أقوى العوامل التي تؤثر في المؤرخ فتجعله ينجح في الابتعاد عن الموضوعية ، ما لديه في بداية المحسّنات من القرن الحادي والعشرون . من رولش W. H. Wells الذي حصل ما يؤيد في هذا الصعيد ثلاثة عوامل :<sup>(٣٩)</sup> أصداء التعصب الفردي من جانب المؤرخ إذا شخص أو عدا أو جازم ، أما لحرراً فم أو تعامل عليهم . ومن بين ما يقدمه هذا المفكر للدليل على ذلك ، ما أظهره المؤرخ هـ . ج . واز H. Wells . كما أن العامل على عتة القامد العسكريين في كتابه ، التاميم العمانية للتاريخ ، Outline of History . وكان هذا العامل من القامد الكبرى التي أضحت على الكتاب الكبير . وأوّل أن أضيف في هذا المقام أن مثل هذا التعصب الشخصي من جانب الكتاب كثيراً ما يؤدي به إلى التعامل أو لتعطي شواهد تاريخية مزكّاة ومناخه لشيء إلى عكس الحكم الذي توصل إليه . ونحن

Wells, W.H. : Introduction to Philosophy of History, London, 1911, pp. 100-11.

(٣٦)

Russell, Bertrand : A History of Western Philosophy (Touchstone Books), New York, p. 5.

(٣٧)

Pear, T. (Ed) : The Rhind Mathematical Papyrus, London, 1923.

(٣٨)

(٣٩) ملاحظة شخصية الخاصة في بحث الأثر في بغداد

الوسائل الممكنة - وهو أمر يمكن التخليق عليه بالمخاطبات التاريخية التي تخص الادارة البريطانية في السودان . ولكن من الواجب ان يتساقط المارخ هنا مع الموقف الجماعي لجيله الذي عانى من هذه الادارة ، فبره التسم الاساسي من اسباب ظهور الاتكاء الاقتصادي الى تعريفات الادارة البريطانية ، دون ان يتم بالتفكر التكاملي بتبع حقائق تاريخية أخرى تكون قد سبقت في ذلك ، وهي حقائق قد يكون من بينها ، عمل سبيل الشمال ، الفارق في المستوى المعيشي والتنمية الاقتصادية بين أبناء الشمال والجنوب ، أو الارتباط القليل بين الجنوب وما يحلوه من مناطق خارج حدود السودان ، أو الفارق القليل ( المتعلق بالأسلوب المعيشي والفكر ) بين المخططين ، أو أية تصورات عن اختلاف الاتكاء المعنوي ، سواء كانت حقيقية أم غير حقيقية . ان كل هذه الأمور وما تكون الاتكاء البريطانية قد أثبتت صحتها وواقعيتها لصحتها ، ولكن بشكل حقائق موجودة رغم ذلك ، حتى ولم تكن ذلك بنسبة محدودة ، ومن ثم يصبح نوعاً من الاتكاء عن الموضوعية التاريخية ألا بدولي المارخ هذه الحقائق القدر اللازم من الاهتمام .

ثم نأتي الى أيق وأصعب العوامل التي يمكن ان تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ تبعه عن الموضوعية التاريخية المطلوبة . وهذا العامل هو أن أي مؤرخ إما يبدأ في تأريخه المعصور السابقة المعصر ( أو للمجتمعات الأخرى ) وهو يحصل أفكاراً معينة ، هي حصيلة فكرية ، سواء كانت لغزوب شخصية أم كانت مكتسبة من الآخرين . وحقيقة أن المارخ لا يمد أن يحاول التوصل عن طريق التعليل التي وضع نفسه مكان الذين يؤرخ لهم بحيث يستطيع أن ينظر الى الأحداث والمواقف من خلال أفكارهم وانظماهم وتصوراتهم عمل قدر الامكان . ولكن يبدو مع ذلك أن وضع

قبعده عن الموضوعية ، هو « التعصب الجماعي » ، مرة أخرى كبراً أو تحاملاً ، لدى الجماعة التي ينتمي المارخ إليها كأن يكون المارخ من الانجليز الذين يحترقون بانتمائهم الوطني بشكل خاص ، أو من الطبقة الكادحة ذات التصور الطبقي الحاد ، أو من البروليتاريين اللذين في تفكيرهم البسيط . ونحن نستطيع في الواقع أن نعلم ان هؤلاء قائمة طويلة من الجماعات ذات الاتجاهات المختلفة من الاتكاء : العرب ، اليهود ، الرأسماليون ، جميع المميز المعنوي بشبهه ... الخ . ويجب هذا النوع من التعصب (ميزا له من التعصب الشخصي الذي سيثبت الانتكاسة فيه ) ، هو أن التعصب الجماعي يكون أصعب في إنبه ، ومن ثم أصعب في التخلص منه . لأنه كثيراً ما يقوم على أساس من المواقف التي يذكر تبريرها بالمخاطبات التاريخية . ولقد ، في هذا المقام ، أن أصعب التي تأتي صاحب هذا التعليل أن يجد أساليب الاتكاء التاريخية التي يسلل إليها هذا التعصب الجماعي ثم أن المارخ قد يكتبي بغير وعاد من المفاصل التي يربط بينها ( كان تكون هذه الحقائق متصلة بتصرفات أو مواقف مستمر سابق مثلاً ) ليسر تطوراً معيناً في المجتمع . وبذلك دون أن يتم أساساً ، أو دون أن يتم بالتفكر التكاملي ، بمخاطبات تاريخية أخرى قد تسهم في تفسير هذا التطور تفسيراً أكثر تكاملاً .

وفي مقاورنا أن نقدم مثلاً على هذا لو افترضنا ان مؤرخاً سودانياً ينتمي الى الجيل الذي فاقس من الاستعمار البريطاني ، أراد أن يكتب عن الاتكاء الاقتصادي في جنوبي السودان . ان هذا الكاتب يستطيع دون شك أن يرد بتطور هذا الاتكاء الى فترة الحكم البريطاني التي شهدت خلالها السياسة البريطانية الى تعصب الاتكاء بين شمالي السودان وجنوبيه بأكمله

البديلة الكاملة في شخصية المؤلف وتكوينه وهو يحكم على ما هو طبيعي ومعقول فيها بعض تصرفات الشخصيات الأخرى التي تختلف عنه زمانا ومكانا ، فيبدى وولش لشكته في مقدرة المؤرخ على التخلص منها . وهو يحذر عن قلقه حين يذكر أن مجرد عدم المؤرخ على مجرد نفسه من نظره الشخصية البديلة في تفسير أعمال الآخرين ليس في حد ذاته كافيا لكي يصبح هذا التجرد أمرا واقعا . وهو يسلم بذلك التشكك في الحصول على الموضوعية المطلوبة حين يقول : « إن من يتعامل ذلك ( العامل الأخير ) أحيانا شعاعا يصبح كاشفاً التي تدفن رأسها في الرمال »<sup>٣٧</sup> .

ولكن ، هل يقل تلك الموضوعية التاريخية مقترحا **دون التوصل** إلى حكم نهائي في هذه القضية ؟ أغلب الظن أن الأمر عم فعلا كذلك . على الأقل في حدود المنظر . ومع ذلك فقد حاول مفكر آخر سيق وولش جرد تحليل : وهو المؤرخ الأميركي كارل ل. بيكر Carl L. Becker ( ١٨٩٣ - ١٩٦٨ ) أن يبدى بدلا من التوصل إلى كلمة حتمية في هذا الموضوع<sup>٣٨</sup> ، وقد كان رأيه هو أن الحقيقة التاريخية ليست مثل الحقيقة في العلوم الطبيعية حيث يمكن إحصاء التجربة مرات بلا حد حتى نحصل منها حقيقة كاملا ونهائية . وإنما أحدث الحقيقة التاريخية مرات وأعدة وينتهي دون أن تكون هناك وسيلة ، أبدا كانت ، لاستعادتها ، ولا يتبقى منها إلا الوثيقة التي يتم تسجيلها حسب التصور الذاتي لمن يقوم بهذا التسجيل . وفي ضوء هذا الفهم فإن اعتمادنا بالحقيقة التاريخية ( التي لم يعد لها وجود ) لا يمكن أن يكون لها ، طلاقا أنها تعيش الآن وليس في الوقت الذي

الإنسان العاش في موقف أبدا عصر آخر أو مجتمع آخر ولتخصه لشخصيتهم والنظر من خلال تصوراتهم ليس أمرا سهلا أو تلقائيا . فالمؤرخ لا يستطيع جرد البعد في هذا النوع من التفهم لأفكار وتصورات الآخرين دون أن تكون لديه بعض الأفكار البديلة عن الطبيعة الإنسانية . فما هو معقول وطبيعي في التصرف الإنساني . بها ، بالحدود . يكون الانحدار عن الموضوعية والاقتراب من الذاتية . إذ أن نظره للمؤرخ ، التي تسع من تجاربه هو ، هي التي تشكل تصوراتها عما هو معقول وطبيعي .

هذه هي العوامل التي يمكن أن تؤثر في الموقف الشخصي للمؤرخ كما قدمها الفيلسوف الإنجليزي و. ه. وولش . وكما ألفت إليها ، **نظرا أو كاشفا** بالأمثلة . حول تآخي هذه العوامل إلى فقدان الموضوعية التاريخية ؟ إن وولش يجهد في إقناع من يتوجه إلى أن يفرغ العلاج الذي يراه لكل من هذه العوامل . فيما يخص العامل الأول ، وهو التعصب الشخصي ، الصغارا لم يخلوا . إزاء شخص أو ذات من الناس ، يرى هذا المفكر أن امراض المؤرخ لوقته المتعصب ، أو وضع الآخرين لتكليفه بأنها ودية بسبب هذا الموقف ، كقول بأن يحتل المصور الذي يمكن أن يسهب هذا العامل . ولها فيما يخص العامل الثاني ، وهو التعصب الجماعي ( مرة أخرى التحيز أو انحياز ) من جانب الجماعة التي ينتمي إليها المؤرخ ، فيمكن علاجه عن طريق مقابلة المصور الذي يقدمه المؤرخ ( للمصور الذي يتعامل معه ) بالحقائق التاريخية . فما توافق معها كان صحيحا وإلا فلا بد من استبعادها . أما العامل الأخير ، وهو النظرة

Wells : op. cit., p. 82.

(٣٧)

Becker, Carl L. : 'What are Historical Facts?' in : *Philosophy of History in our Time, an Anthology* edited by Hans Reysenfeld, New York, 1959, pp. 128-37.

(٣٨)

جانباً في الموقف الذي نعيشه . ولعل كل ما نستطيع تقديره في عظام هذا الحديث هو أن الفكر بدأ قلته في مناسبات سابقة من أناسا يصعد موضوعه ثابتة مطلقاً على نحو ما نجد في العلوم الرياضية والطبيعية ، وإذا نحن قصد موضوعية إنسانية مرتبة هي الموضوعية التاريخية التي تتوزي حياة المجتمعات الانسانية لكل ما لهذه المجتمعات من أبعاد متكاملة . رغم ما يبدو من تعارض هذه الأبعاد وتناقضها في بعض الأحيان وبسبب ذلك . وهي موضوعية يحد بنا أن نتعامل معها على أساس من طبيعتها دون أن نطمح عليها ما يتعارف ويصعد الطبع .

ولفت فيه هذه الحقيقة ، والتي يكون اعتبارها بما ليس منها ، في حدود الشكل الذي أقبلته عند تسجيلها ، وفي حدود هذا الاعتبار التي تصورنا لها حسب اعتباراتنا وأحداثنا<sup>(١٣)</sup> .

ورغم أن ما يذكره يكر فيه قدر لا يمكن تجاهله من الحقيقة ، إلا أني أجد قدراً من الصعوبة في الاقتناع بهذا الرأي ، ربما بسبب هزاله ، وربما بسبب واقعية الرأفة التي تحدد الحقيقة التاريخية بكل ما طغى من علاقاتها الموضوعية بالماضي لتجعلها ثابتة سواء فيما يخص تسجيلها في وقت حدوثها . أم فيما يخص تلقيها من



ما هي الطبيعة ؟ ان مفهومها اساسيا لشي ومبتس . فكل اثر يعمل قطعة مع ما سبقه ، فبالا له في وقته ان يكون عملا طليعا ولو كنا ننظر اليه في حصرنا هل انه متجاوز ، وورقا كانت هذه حالة سريعة مرتبتي *devenir* (١٧) . ذلك انه يكفي بالنسبة لاثرائي ان يقطع بطريقة عميلة التقليد الآتي السلك في حصره وان يعمل في أسلوبه نفس التعدي لكي يتكون عملا طليعا . ولكن يكفي ايضا ان يلحقه التقليد الآتي وان يفسد اليه عن طريق مرونة نصيه حتى يصبح هذا العمل الطليعي كلا سيكيا ، بل وورقا متجاوزا . . .

وإذا كانت الطبيعة ظاهرة منتظمة ، فأيها ليست بالضرورة أبدية الوجود أو ثابتة : فقد وجدت فترات زمنية لم نعرف حركة طليعية ، وورقا سيوجد ذات يوم فن متغير في أن واحد من التعدي ومن الاكتفائية . إلا انه يكون العاكس لوجه حركة طليعية فعلى المجتمع ان يوفر شروطا مواتية . الأول : فن سائد قوي طبيعة محافظة على أبعادها ، والثاني : نظام ضوئية ليرالية . يجب ، بمعنى أصغر ، ان يعد التعدي في نفس الوقت مبرور وحريته . ولذا نجد الطليعية مستعجلة في المجتمعات التي تكون فيها الأديان العاصمة لرقابية عاصدة ( مثلا في نظام من عقد لويس الرابع عشر ) ، وكذلك في المجتمعات التي يكون الفن فيها حرا تماما ، لا يتكون الطليعية مرور ، وهذا التصور الأخير هو في حقله تصور طوبولوجي ، لكن المبررات جزئية يمكن ان توجد : ( فرسنا المعاصر هو عامة متعبر حتى انه لم يعد يعرف له طبيعة ) (١٨) .

## مسرع الطليعية الفرنسي \*

تأليف : رولان بارت  
ترجمة : رشيد بناني

(١٧) : *devenir* في هذا : الفرنسية في العادي

(١٨) : *Le Français dans le Monde*

١٩٧١ : رولان ، بارت

(١٩) : *Barthes* مسرعة الطليعية : مؤلف : ميشال ريسا : الجزء ١٠ من *الكوليك* والفرنسية في الشرق ، يدمجها كان لغز في اللغة

(٢٠) : *devenir* حالة الكائنات المتغير : هذا مصدر في *الكاتب* هو انبعاث الفن يتكلم بلهجات



يكنيت ، يونسكو ، مضمناً بكتاب آخرين كانوا هم  
أيضا ، ولكن بشهرة أقل ، كتابا مسرحيين طليحيون  
( أوبري ، غولديرو ، ريليت ، ترومير ، غوتي ،  
ج . شحاته ، جيتي ) .

أولاً ( وهذا ربما كان الأكثر أهمية ) : لأن كان يقدم  
هذا السرح ؟

لقد كان يقدم أساساً في مساح صغيرة جدا ،  
فالقاعات الطليحية الموجودة في الضفة اليسرى لبحر  
التيون لم تكن تسع بتاتاً أكثر من مائة أو مائتي مقعد ،  
وهذا الرقم في الاقتصاديات المحلية لمسرحة ليس  
مربحاً ، وهذا يعني أنه حتى في حالة النجاح التام ( وهذا  
لا يحدث بتاتاً للاقتصاديات الطليحية ) يبقى هذا السرح  
مكتفياً عليه بالثروت الاقتصادي ، فحالة أغنياء تطلعت  
الآن : فقد تحول بعضها إلى مراب وبعضها إلى قاعات  
موسيقى ، وفي إسرائيل صاعدة منها ، حكم عليها  
مباردة في المستقبل بأن تصبح ذات قدر طليحي في  
الاستراتيجية

### من كان جمهور هذا السرح ؟

لقد كان في الغلبة جمهوراً متفكاً ، يعني أنه كان ، إذا  
جواز التعبير ، يشكل طليحة متفكّة ، صاعدة عن  
اليورجوازية ، لكنها تقبل أن تتجبع تصدعاً ، وجمهور  
الطليحة هذا لم يكن متسبباً : لقد كان الأمر يقتضي فقط  
يدم جمال ( استيكي ) بل ربما أصلاقي ( عند جيتي  
على سبيل المثال ) ، فدون أن يكون ذلك ثورياً أبداً .  
ولكن عن هذا أن أعاد هذا السرح لم يتوا عددهم إلا  
على أسباب أملائية ، وحالات نفسية . فالحقد لهم ،  
لقد الصحف الجديدة ، كثيراً ما رفض الطليحة بهذا ،  
بل بفضه ، ولكن تلك الوقت كان مؤلفاً ، لقد كان  
فيه علاقة سيئة بعض الشيء ، ولكنها لم تضع أمام  
الطليحة سدوداً عظيمة . إلا أن هذا القدر باعتباره القوة

الطليحية كان مرتبطة وظيفياً بوجود محافظة سائلة  
دون أن تكون هذا المحافظة مستبدة ، وهذا سبب  
ازدحامها بسهولة في المجتمع اليورجوازي الليبرالي في  
أوائل القرن العشرين . ولكن الطليحية وإن كانت  
متحفة فإنها ليست صاعدة بتاتاً : فالكتاب الطليحي  
يوجد في وضع متناقض ، والمشاركة في وضعه ترتكبه  
وحد : فذلك أنه ، من جهة ، يرفض بشدة الجدليات  
الكلاسيكية لطيفته التي ينتمي إليها ، ولكنه ، من جهة  
أخرى ، في حاجة إلى هذه الطليحة لتكون جمهوره : ففي  
هذا المجتمع اليورجوازي مثلاً ، يرفض الكتاب  
الطليحي القيم اليورجوازية ، ولكن هذا الرفض الذي  
هو مضمون انتسابه ، ليس هناك إلا الجمهور  
اليورجوازي لاستهلاكه : فترسم المقاسم أن تبنى  
الطليحة علاقاتها ، ومثلها هو الحال في كل العلاقات  
العائلية ، يرفض الخلاف متسبباً أساساً متسبباً ، لأن  
الكتاب والجمهور يوجد نزاعاً استراتيجياً المتطرفين  
المحتلين كانوا يتحدون عروسي ، في الظاهر لا يوجد  
ولكن هذا النزاع إن لم يكن بسيطاً ( حاشياً ) فإنه على  
الأقل مكتوب : أن الفن الطليحي ( ولا سيما السرح )  
فن قلق .

وليس هناك ما يصور هشاشة الطليحية أفضل من  
السرح الفرنسي : فقبل حوالي عشر سنوات برزت كلمة  
من الكتابات والأبحاث التي كانت تزعم الجمهور  
والقذافي التقليدي بما هي الكتابة ، لكي تكون حليقة كونه  
مسرحة لا تشك في طليحيته ( هذا هو السرح الذي  
سأتناوله الآن ) واليوم نجد أن الكتاب قد غيروا طرفهم  
ووصلوا في سرح التمدني : فنسرح الطليحة الآن  
هو ، بطريقة مثارة ، قد أصبح مسرحاً للتاريخ ،  
وهذا الكتابة عنه فإننا نطلب ذكره فقط . وإجمالاً ، فإن  
ما ألفت عنه هنا هو أسطورة الطليحة . لذلك لن أتردد  
في الاختصار على أصلاتها الأكثر شهرة ( والاصوف ،

الأسنان البدائي مع حفلة طقوسية ، وشرح الاختلافات هذا "l'agriculture" برفض أوتو بولف واحفظ كل المسرح التقليدي ، الذي يحتل تقريبا متعلق بالثقال ، أو البوصولية الاجتماعية ، أو الجنس الهذلي ( أقوم بالطبع لغة متعمدة هي الأخرى : لذا لا يلزم فقط أن يكون الكلام ، شاعريا ، أي مبالغا ومزولا عن كل عقلانية ) ، ولذا يلزم أن تشمل اللغة ، دون ليسز التقليد ، كليا من الصراع والمفكرات الجديدة والضييق والاتصال ، والخليط من كل هذا يجب أن ينتج عن الحسية متبعة عامة ، ويوصف أجمل ، مسرح القسوة ، الذي أصبح التعبير الأكثر شهرة عند أوتو .

ولم تدخل هذه الحسية ( الاستيقظة ) كليا هي في مسرحنا الطليعي ، فإثباتها الأكثر وفاء لها ( تكلم أكثر انتماء ) مع ما نرى : فونسي وهذا لوي باور ، أما الأخيرة فقد تحول يعتمد هذا الاشتغال الذي طالب به أوتو إلى نوع من التسلل القاصر والمكتمل من القيم المسرحية ( الدراماتيكية ) التقليدية : فقد تولد عن مسرح ، القسوة ، مسرح ، القتل ، .



وقد كان هذا المسرح دائما مسرحا قديرا ، وتصغير أكثر وضوحا : جعل من فترة الاقتصادي أسلوبا الصلابة عن الرضا ، وقد استطاعت ففيرة مسرح الطليعة الاستفادة من بعض التجارب الجسدية التي أثبتت جدواها قبل ظهور هذا المسرح : الديكور ساكنين وإيهامات غير الوضحي مثلا ، لم تطوير الأتربة الذي وضع نظريته أيا APSA ( جان فيلار مدير له والأستاذ بالكتير ) ، ورمي هاتان الطليعتان على المحصوس إلى التقليل من الديكور ( بل الاستغناء عنه أحيانا ) ،

التصايد ( كان يقال أن لندا عبدا في جزيرة بورجوارية كثيرة يساوي في البداية حوالي المليون من الفرككات ) وأصنعه يصيح كلمات تيجاج أو فشل عرض من العروض ، كان ترواته ، بغض النظر عن طيشها ، قد صارت نوعا من حق الحيلة أو الموت على مسرح الطليعة : المدبرة القوية لما مشغول مسرح .

يُضاف إلى هذا : أن حالة الجمهور المتحفظ ( وتقدم أيضا ) هي أن يواجه بطل من الحدة ومن المتأخرية الفلسفية المتصلة تلك المسرح نفسه الذي أصبح نفسه ، وهذا تلمس الانكماش الذي يطبع في الطفل كل عمل طليعي : وهو الاحتجاج ضد جمهور حاضره إليه حيرة . ولكن القول أن بين الطليعة والبورجوارية ( بالحق الاجتماعي للثقافة ) هناك ما يمكن أن نسميه لغة ، هي الخطر عمل الأول منها عمل الثانية : لأن الطليعة توجد تحت روحا خصبة .

### وعالية ( استيقظة ) مسرح الطليعة الذي أحدث

هذه هنا مدينة بالكتير في اختلافها بل بالكتير من فرائدها لكتاب أنطوان أوتو ، المسرح وفريقه ، ( ١٩٣٩ ) فقد جعل هذا السريالي الكبير التجربة المسرحية ، ودراماتيكية ، عندما غالبا بأن تحجز على تغير شامل في كل اتجاه الحيلة ، وذلك عن طريق قواعد جديدة ، ستكون في جزء كبير منها قواعد مسرح الطليعة : يجب أن يتم استيعاب الفكر لتماما داخل فورية الحركة الدرامية . فليس هناك حركة بالخطية ولا رسم للمسلمات بل ولا رموز . وهذا معاكس لما يصوره البورجوازي عن الطليعة غالبا : فكل رمز هو طليعة . لقد قام أوتو هنا بطرحه الأشياء الحسية ، وأراد من جمهوره أن يدخل في علاقة مع اللغة المسرحية تنبئ علاقة

والحرية لا تجري . إذن لا الحرية واستبدادون ؟ (١) إذن لهذا القول مفعولاً محظاً له علاقة بكل العلاقات النفسية . أما الأفكار الحرة ، لأنه كذا محظاً ، فهو عندما يتم التفكير في الشكل العقلي نفسه ، أي في المنطق ، فونسكو يستعمل كثيراً لفظاً نجده متداولاً بشكل استدلالي أكثر عدداً عند بعض الفرض العقلية ، والذي يسمى الاستدلال الفكري أو العقلية الرقبة . وانتقل على هذا الاستدلال الخاطئ ، لتقدم هذه الملكية الشرقية القديمة ، التي تدور حول شخص منهم يكون استدللاً قديراً ثم اتفاد إلى صاحبه متشوقاً ، ويدافع عن نفسه باحتجاج ، كل جلة فيه تأتي بساذجة تلك التي سبقها ١ . إني لم استع منه العقل ٢ . لقد كان متشوقاً لما استعته منه ٣ . ثم إني أعتد لصاحبه ساذجاً (٤) وعندما قدم يونسكو من جهة «أندى السلام» وجدنا أحد اللغة يخطأ بحسنه ليس لفظ لا أو لم على السطح إلا مغنية ، بل أيضاً لأنها لم تكن جملته البتة !

لكل هذه الطرائق مفعول جد مؤثر ، وهي تعطي للمصريح الذي يستعملها فعالية لا تنكر : فهي تدفعنا إلى التساؤل حول اللغة التي تستعملها ، فذلك أن لها مفعولاً انتقائياً خاصاً . أما أين أصبح الأسود أقل بساطة ، فهي كون تعظيم اللغة عندما يبدأ فإن شيئاً لا يستطيع إيقافه . إن تعظيم اللغة يفضي في الأخير إلى لا مفعولية الإنسان .

وإن اشكال لا يمكن في كون هذه اللامفعولية تصدر منا ، ( فهذا حكم استدلالي ) ، وأما يتعلق الأمر بكوننا لا نستطيع الدفاع عن هذه اللامفعولية طويلاً : لأن الإنسان محكوم عليه أن يجر من شيء ما ، كما أن الطبيعة تحكم عليها أن ترد للغة معنى ما لو أن الخلق

مكتف بذاته ، أجد لكي يستمر الفرض وتكرار عليه مفعولاً غير ذاتي . لقد تحولت اللغة باعتبار من وسيلة إلى غاية . ولذا القول بأن مسرح الطبيعة هو مسرح اللغة ، قد أصبح الكلام نفسه مقدماً فيه الفرجة .

والفرجة طبعاً متعلقة بالحاجة : فقد توجه مسرح الطبيعة يحوجه إلى النشاط الأكثر اجتماعية في العالم الانساني . أي اللغة أولاً وأساساً إلى الاستعمال العام ، كما ساء هنري مونتي : اللغة أبواب *langage* أما *conscience* ، ثم إلى بلغة النفس الضميرين ، إلى الجدل المعنوية النابعة عن احساس انساني يتنازع فيه ، وأخيراً إلى لغة الضمير .

أما أشكال التعظيم نفسها فيمكن أن نعد منها باعتبار ثلاثة مفعولية الأهمية : تتصلب الأول إلى ثم يقدم للكلمة بعد إفراقها من كل معنى ، كأنها تابعة عن تولد ميكانيكي . وهذا ما يقوم به المبدأ الثاني عندما يطلب منه سببه أن يفكر وفي غير حجة : في الخطأ فهو (٥) . والشكل الثاني أكثر براءة ، ولكنه خصوصاً عند (٦) أما مواقف (٧) ولا سيما في كرة الطاولة . فاما مواقف يعلق الشخصاء كان كلامهم ليس حياً فاما ، وليس ميتاً فاما وأما هو مجرد إلى حد ما ، وكان كلامهم كان واقعياً ، ثم لم يعد كذلك . إذ أن الكلام أحي حياً هو حاضر دائماً ، ولكن أن نمر قلبنا عن هذا بأن المنطق لا يؤسس كنبولة الانسان ، وهذا تنسويه صعب الاستعمال .

أما ثلاث طريقة للهدم ، والتي نقصص فيها يونسكو ، فهي أكثر حاجة وربما أقل جد ، رغم رواجها فيما بعد ، ولكنها أيضاً أكثر مباشرة : وهي التلخص في المحافظة على منطقية التركيب اللغوي والعواطف وفي نفس الوقت ، تخليص منطقية المعنى !

يخبر كتابها المصور ، يقدم عروضه فقط لبعض الممارسين ، ثم كان كافيا أن يقتصر ( جان أنوي ) في جريدة « فيليطرو ليرير » مقالة مؤيدة ليونسكو ، لكي تستقبل البروجازية بين عشية وضحاها هذا الكتاب وتغير تماما ظروف استقبال مسرحه : هكذا لم يعد يونسكو ( بعد أن عرض في « مسرح فرنسا » ) كاتباً طليعياً ، والكتاب أنفسهم يصبح استمرارهم في مسرح الرغش ، ذلك أنهم يتطورون تبعاً للمجهول الواسع : إنما مسرح في طموحات إنسانية ( كما هو الحال في مسرحيات يونسكو الأخيرة ) ، أو نحو مسرح سياسي ( كما هو الحال عند أدل سوبت ) ، أو أنهم يحدثون ( وهذا فيما يظهر حال بيكيت ) : إيم على كل حال يتطورون بأنفسهم عن الطليعة ، دون أن نستطيع في الوقت الراهن التكوين بوجود أية حركة عقل عليهم : صحيح أنه أقام في باريس كل شيء يطرأ للمسرحيات الجديدة ، ولكنها ليست حتى الآن سوى تقليد لأسلوب

والطريقة ، أما أربنا اللغة ، هي أن نهاية كل العظيم للكلام أن تكون سوى الصمت : لأن الكلام مهما كانت فرضيته لا يمكن أن يكون عدو نفسه . وقد أثرك راسو وما لا رمية هذا جيداً ، لذا ، وجدناهما ، كلا بطريقة ، يبينان بصمت تام فكرة كلامهما الشعري . وقد عرف كل كتاب الطليعة هذا الأفراد الموجود في هذه المقاربة ، أو هذا الانحصار : فمشرحة « الكراسي » ليونسكو ، هي عبارة عن انتظار طويل ، نطير أثناءه أن هناك رسالة مستودعة عند خطيب ، وعندما يمين وقت كلام ذلك الخطيب لتكشف أنه أبكم : ولا يمكن أتأكد إلا أن ينزل السطر . هكذا يكون مسرح الطليعة كله مسرحاً عارفاً بل ينصتاً : لأنه يريد أن يعي الصمت ، ولكنه لا يستطيع ذلك إلا عن طريق الكلام ، أي بتأخير ذلك الصمت ، فهو لا يصبح طليعياً إلا عندما يصمت .

عقل عليه الزمن . . . . .

والنتيجة ؟ إنها بدون شك إيجابية . لأن المسرح الطبيعي الذي تحدثت عنه حمل إلى عشية المسرح الفرنسية تحملاً واسعاً في التقنية وفي اللغة ، وإذا حدث ونسبت العروض التي كانت رائعة طلياً والتي عدها هذا المسرح ، وكان على القدرها أن تعود لتلاطف المسرح التقليدي ، فإن الأمر بدون شك سيكون مؤسباً . ولكن ما يمكننا التمسك به مع ذلك ، هو أن يعرف المسرح الجديد كيف يدخل في لغة الحديث أكثر فأكثر هي بدورها حديثة ، وأن يصاحب لغز اللغة المسرحية تفكير بالمثل في عالم الواقعي وليس في عالم لا جدولي .

هذا التناقص الموجود في طليعة ، بالإضافة إلى تحول المجهول وتطور المؤلفين أنفسهم ، يفسر بلا شك تغير مسرحنا الطليعي . المجهول هذا المسرح توسع بطريقة هائلة ، ونحن نعرف أن التصور للكثيرة لابد أن تخضع بحق للمجهول الذي يستهلكها : وحتى إذا لم تغير التصور للكثيرة فإن المؤلفين وعلمة الإصرار سيغيرون ويتكيفون بطريقة ما ، بوعي أو بدون وعي ، ليرضوا متطلبات المجهول الجديد . وهذا التغير يمكن أن يكون شديد المباشرة : فقد كان يونسكو لفترة طويلة

## من الشرق والغرب

بحث إلى الحياة مؤرخا للكتاب كان عبد الله الصافي العربي لسبعة عقود من الزمن . وما السبب في ذلك إيمان الصافي ، أو بالذقة العربي أنه على جهله به ، فالكتاب قد كتبه كاتب عربي إنما باللغة الانكليزية ولم يقفل إلى العربية إلا ليعطه شهرة قليلة خلعت حين ترجمه الدكتور أسعد رؤوف ونشرته في بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر تحت عنوان كتاب خالفه<sup>١٢٠</sup> .

الكتاب معروف لدى الجميع ، فحين الرخاوي تأخذ ألباء الصهر قد استطاع اهتمام القراء العرب مثله مثل جبران خليل جبران وببختليل ليعية غير أن ما عرف من أدب الرخاوي في الشرق العربي هو أدبه المكتوب بالعربية وليس ذلك الشيء النثر الطلي كتب بلغا الأرميني التي حاجر إليها . عرف الرخاوي من خلال أعماله العربية التي قد ترجمت إلى عشرين عملا مثل ليعيل الأولى<sup>١٢١</sup> ، قلب الحوائ<sup>١٢٢</sup> ، قلب ليعان<sup>١٢٣</sup> ، ملوك العرب<sup>١٢٤</sup> ، خلف الأرواح<sup>١٢٥</sup> ، وسموه شرقية وغربية<sup>١٢٦</sup> ، والتي ترجمت في بعضها بين الأديب والشارح .

أما أعماله الانكليزية<sup>١٢٧</sup> والتي تعد بمجموعي خدمة وعشرين عملا فيما زالت تنتظر مترجما ، فليارشا ، فلياندا ، وحتى ينتظر بعضها الآخر بأشرا إذ أنها لم تخرج

## الرخاوي في كتابه على دراسة مقارنة

### ليعت الثاني

أستاذ مساعد

قسم اللغة الانكليزية وأدبها

جامعة دمشق

١٢٠) أمين الزواوي ، كتاب ملك بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦ . - كما صغر أو كرم القراء ، مطر ملك ، ١٩٨٥ من طبع بيروت ، صوفي الجاسري ، كسر الجواب .

١٢١) ليعيل الأولى ، بيروت ، صافر ١٩٩٦ .

١٢٢) قلب الحوائج ، بيروت ، صافر ١٩٩٦ .

١٢٣) قلب ليعان ، بيروت ، رافعي ١٩٩٧ .

١٢٤) ملوك العرب ، بيروت ، العلمية العالمية ١٩٩٦ .

١٢٥) ملك الأرواح ، بيروت ، رافعي ١٩٩٨ .

١٢٦) وسموه شرقية وغربية ، بيروت ، رافعي ١٩٩٨ .

١٢٧) The Lamentation of Abdul Ahlu (N.Y. : James T. White Co., 1988).

The Descent of Soliderism (Boston, the Streetrod Co., 1998).

The Path of vision (Boston, the Streetrod Co., 1998).

A Chain of Myths (London, the Constable & Co., 1998).

The Sacred of Arabia (Boston, Houghton Mifflin & Co., 1998).

Around the Coasts of Arabia (London, Constable & Co., 1998, and Houghton Mifflin Co., 1998).

إلى النور أصلاً وبقيت مخطوطة في حوزة شقيق الكاتب الكبير العراقي<sup>(٢١٠)</sup>.

أما كتاب خالد الذي كانت قد تخرّج في نيويورك عام ١٩١١ فارميد وشركاه وأعاد الكبيرت وإلهي طباعته بعد انقضاء ونسيب عام ١٩١٣<sup>(٢١١)</sup>، فهو أول عمل روّقي يكتبه كاتب عربي باللغة الإنكليزية<sup>(٢١٢)</sup>، أي سبع سنوات قبل ظهور هتون جبران<sup>(٢١٣)</sup> وسبعاً وثلاثين سنة قبل كتاب مبردا ليجانيل تيمبا<sup>(٢١٤)</sup> - وليس حصل الرأباني هذا أول تجربة أدبية له باللغة الإنكليزية. ففي عام ١٩٠٣ ترجم إلى الإنكليزية قصصه لبي الصلّاء العربي الفلسفية في مجموعة سماعة، وراعبات أبي العلاء المعري<sup>(٢١٥)</sup>، كما نشر عام ١٩٠٥ اختصاراً من نظمته بالإنكليزية أيضاً أطلق عليها عنوان «أسر وحر»<sup>(٢١٦)</sup>.

قد يصعب تصنيف كتاب خالد أو حتى تصنيفه فيالرم من أنه يعتمد بشكل كبير على مدرسة الكاتب الذاتية<sup>(٢١٧)</sup>، وبالرم من الطابع الروائي الذي يتخذ

فهر ليس بمحاكاة لغز بل بتمثيل اختيار، بحثاً فلسفياً، أو طريقة أخلاقية، أو ثقافة صوفية، أو حتى نقداً ورؤياً سياسية. كتاب ليوي يهد لكاتب نبوية تتبع إعطفاً وفان التهمر فيها بعد، ويحلل رسولي برسم ملامح التصقفي ومرداد. كتاب يصحح بين دفتيه تأملات في روح الإنسان أنها كائن، رؤى نبوية تلهم لنا سيكون طبياً يلمرنا بما هو وما سيكون، ثورة اجتماعية وفكرية تعرض عند الطبقية والمرداد والقيمة الطائفية والخلق الاجتماعي وأملت على حرية الفكر المطلق فيها وسياسياً وفكرية وحتى أدبية. يقع الكتاب في ثلاثة أجزاء: الجزء الأول «في السوق»، الثاني «في المعبد»، والثالث «في كابل مكلن» «تزيه وسموات غطها جبران خليل جبران».

باختصار، يتحدث الكاتب في مقدمة الكتاب عن حضور، في الكتابة الحسبورية في القاهرة وبين «أوراق العبد» التي أعطاها الكاتب القروني لكون «رغ» ونسخ العبد نفسه إلى أجل التزيين<sup>(٢١٨)</sup> على مخطوطة تبدو حديثة العهد لكنها بالعربية وإن يشأ «بمروم حرية طباعته

Andrew Peck and Jean Cocteau (London, Constable & Co., 1908).

1. In the land of the Moors.

2. The Love of the Arabian Nights.

3. Wajilah, a play in four acts.

4. Letters to Uncle Sam.

5. Jahan, a short novel.

6. Turkey and Islam in the War.

7. Dances of the Yaltes, a novel.

8. Arabia's Contribution to Civilization.

9. The Poetry of Arabia.

10. Iraq During the Days of King Faysal the First.

11. A Book of Poetry.

12. Criticism in art.

13. Criticism in Dancing.

14. Letters of Amos Khadd.

The Book of Khalid (Beirut, The Khadd House, 1972).

(٢١٠)

(٢١١) مقال في السيرة الذاتية - «أعلى مجلة الأدب العربي أو القاموس مراد» لعام ١٩٥٣.

(٢١٢) جبران خليل جبران - «الشرق» ١٩١٨.

(٢١٣) مقال في السيرة الذاتية - «كتاب مراد» ١٩١٨.

(٢١٤)

The Quixotes of Abdul Ala's of Meccat (New York, Doubleday Page & Co., 1922).

Myrtle and Myrrh (Beirut, the Khadd Press, 1905).

(٢١٥)

(٢١٦) مقال في السيرة الذاتية - «أعلى».

(٢١٧) مقال في السيرة الذاتية - «أعلى» ١٩١٨. أو نسخة من «أعلى» ١٩١٨. أو نسخة من «أعلى» ١٩١٨. أو نسخة من «أعلى» ١٩١٨.

طموح الرمز القديسة القديسة دانا ، أما إهداء الكتاب فقد كان : « إلى أمي الأستاذة ، أمي الطيبة ، وحالي الله » . يتخصص الكتاب في هذه المخطوطة ويكشف أنها لروى حياة شاب يدعى عماداً ، والذي يدعى أنه شبيه « ليس بالذكريات ولا بسيرة حياة ، ليس بمواقف وليس بأفكاراً » . فهو كما لو أن سطره من تكوين التاريخ هناك حضرة الفرج - روح الفيلسوف ، والشاعر والفرع (١٩٩٤) . كما يصف الكتاب بأنه نوع من التلخيص المولد بالظم من اختراقه بأن العالم قد أصابته « الأمة المسلمين والمختصين ، السامع والاطلاع » . غير أن الوقت سيحين ، كما يقول : « عندما يصبح كل فرد مرشد نفسه وإرثه دانه » . سيأتي الوقت الذي لن نعود

لحقنا أميأتان من أجلهم ، سبحان الوقت الذي يكتب فيه  
قل فرد كتابه الغرامي به ... وهذا بالذات ... سبحان  
سنة وسعيدة ... قصصه وإحيائه روحه في كل  
المرات ١٩٩٥

يصف الكتاب أنه وقد سحر بكل حمارا جليبا - قارا  
من بين المكتبة بالساحل له بحري وشعر هذا الكتاب -  
ولكنه يعرف بأن عليه أولاً أن يحصل على المزيد من  
المعلومات عن تلك الشاب السعي بخلافه ، وإذا ظهر  
بوتة الأمكنة التي قد انقضى بأسرار كتاب المخطوطات بما  
في ذلك أوامر الخشيش - حيث تشهد بمفهوم القاعرة  
الضابون الدائرة ، هناك تعرف بشكيبا (19) ،  
صديق خالد الحبيب الذي كان قد أتى له كاتبة  
في السيرة الشيمية ، Heinrich Imme لصديق الذي  
فيها لمشاة إلى جات - بعد تلك استعارة

1000

1000

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

**Abstract**

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26





ويطرحون بالهبة ، من أجلها الشد وبها السج  
وبها القوس حياي ، ومن أجلها سأعجل وأجهد  
ونجوت .  
إن أكثر البشر لثقة ليس أوروبا ولا شرقها ، بل  
هو من يهول من الصفات الأربع للعنبري  
الأوروبي والشي الأسوي<sup>(١٧١)</sup> .

يشهد الحق الأخير من الكتاب تحولا ملحوظا في  
اعتقادات خالد من التاملات الروحية والتجليات  
الاعتقادية إلى التعارض متعاضد ، في الحياة السياسية  
والعرف مع الأحداث التي تمت طبع السلطان عبد  
المعيد عن العرض والهدية إلى الدستور . ومن غير  
الهدية كبر سبل نجد حالا وقد ارتقى الفكر السياسي  
للهدية إلى ثورة عامة شريطة أن تسبقها ثورة روحية  
تفهم لها البناء والقيام . تلاقي أفكار خالد السياسية  
ثورة على تصور أفكار الدينية فبدأ عصر حكم كنسي  
عليه في السابق حيث كانت سلطة متعاضدة من يقدم للسلطات  
وأما . ينهي الكتاب يرب خالد إلى عصر ومن ثم إلى  
اعتزال فكري قام في حمة ثالثة على الهدية المصرية  
الدينية حيث يجد راحة النفس بعيدا عن « فصحح ...  
الشبهة » . وتعقيدات الفكر التحير ... وأعلام  
وتأمل وطموحات الحياة الطبيعية ، إلى أن يقتضي فضاء  
ولا يعرف أحد مكانه .

« وكيف لنا أن نعرف ؟ ربما داخل في دائرة روحية  
أعمل أو أعمل . الحقيقة هي أنه ليس على مشايخ  
الصغراء الآن : لا بد أن يمر في العنق إلى هذه الحقبة  
أو تلك . وفي غير: يستمر في حمة عن الظهور في  
الاعتقاد ، والحقيقة في الاستسلام ، ومشاور الشمس  
في مقاربا . » ( عن ١٩٧٧ ) .

المعركة حول أوضاع الكنيسة غير الشد البلاغ  
والاستنكار والظفر من الكنيسة بجهة الفكر والاعتقاد .  
وأكثر من هذا فقد تمت الكنيسة عن رواجها من أية حمة  
لجنة التي كان يتحدث من حمة لها طوال فترة إقامته في  
الولايات المتحدة .

يسمح خالد في مدينة صفاق وشزوج لخدمة من  
عوقف حكومي ، يعمل وساما هديا من الشريعة الثالثة  
وتكتب يله : « كل هذا يعني من « حواء » عطيك  
الذين انطلقوا إلى عهزاتهم العديدة ، هبة « مسمر  
الرواج » . لا شك أن أية الهدية قد تمت وشاعت  
وأصبح الحال يهجر الأثنياد . لقد أصبح « هوهر  
السورين ... » كالأمر كيون ، البحث عن المال بشكل  
أساسي .

يتخطى الكتاب بعد هذا إلى وصف مشاعر خالد  
الروحة والميلانزية أثناء نظراته في ديدان سوريا ولبنان  
بين أشجار الصنوبر حيث يرى تلوذي ومعدلة له وسيد  
لكنم حراثة الحديقة والروحية

في تروالته ، يسترجع خالد لحرمة يدوه ، ويشرح  
في الموازنة والمقارنة بين ملاحظاته حول الغرب  
والطعامات من الشرق ليستخلص في البداية أن « غير  
حياة جديدة ، وأملكة روحية أغلى ، وأفضل وأغنى  
وأسمى ، يمكن أن تخلق من تالوج حاسة وثوق أوروبا  
وأفريكا باستكشاف الشرق ، ولطعمهم « حكمة الغرب  
بروحية الشرق » . وهو يتأكد يرجع أعداد الكتاب  
الأميري والتميزان يرفع ابتهاج الشرق والغرب :

من أصل المشرق والغرب ، التذكير والأقنى  
للروح ، الجندولين المعظمين الذين يمتش  
الحسد والروح بيا ،

كتاب خالد كتاب غريب فريد في تصنيفه وأساليبه وفي موضوعه من الأدب العربي الذي ينتمي إليه جنسية والأدب الإنكليزي الذي ينتمي إليه لغة . تحريره والتدقيق في اللغة واللغة العوام قبل أكثر من صعيد روسي وفكري واجتماعي وقيل كل شيء - السلي - فهو يعكس أول ما يعكس تلك البيئة التي تصاحب من يتحتم أنفعا غير الأفاق التي اعتادها وأحسها غير تلك التي انتمى إليها وعوالم مثيرة غريبة جديدة . تسم هذه البيئة برادة مطلقا والفتاح غير محدود يختلف كلها عن ذلك المظهر والظلم والسرور والنعيم والتعبد والتقصير الذي صاحب مثقفي ما بعد الحروب العالمية . فالرهباني ومعاشرته من ألبان الهوس قد ارتدوا العالم الجديد ارتداد الطاري وليس ارتداد الصنوع . لم يكن في أزمانهم عوالم ثالثة ورابعة وخامسة . كان هناك شعور بانكسار أجيال تسبح بملحة الإنسان في كل مكان بملحة كتاب هذا وقدره معترك هناك ومثلت الأمت كل إنسان . كانت هناك مثالبات وأخلاق قوية لم تحفظها بقية أجيال الحضارة والفرقة السياسية والاقتصادية . وكان هناك حديث دائم من حقوق الإنسان والحفاظ على كرامته والحصل السبل لتحقيق ذلك . التعري الهائل كان هناك نوع للمعبر من الاستبداد العظمي . وكان هناك استطاع إلى الاستقلال الوطني . وبعد أن تملك شيء ، فكان دون صحوبات . أفكار مثالية . بدت قلب تومسون أو أقل ، لغة بالعرب ومثلت أجيالها فيها بعد ولكنها أخلصت الصدور في ذلك الزمن ومنعت أصحابها لغة بالفساد وشعورا بالظلمانية . نعم ، برادة لا لا تكون في عملها إذا أعطت الهائم رغم كل المنطق المعيشية التي كان يبرأها أولا بعد أفضل . تلك اللغة وذلك الأسلوب مكانا الرهباني ومعاشرته من بين رؤية موضوعية للعالم .

لشرق الحاسة ومثاله والمغرب حاسة ومثاله . لم يتخل مختلف الخطبة الأولى من هذا القرن كما فعل الرهباني وصراخه عن جلده . لم يسع إلى تغيير مصالحه وحبه وشخصيته وعمرته كما فعل الكهنة من مثقفي النصف الثاني من هذا القرن من انتموا أصلا إلى العالم السلي سمي نشأ ( تلك الشظيرة التي تحدثت عنها فاضول باشا ) . باختصار لم « يطرح » . وإنما حافظ على عربة عربية ذات ثوب عاتق . تلك الطوية وتلك اللغة هي التي دفعت مليل الرهباني ليظوف العالم العربي وسواها الجزيرة العربية ويصور ملوكها وأسرارها ليصنعهم ويوحدهم وهل كان لشباب ليتاني يتابع أن يتخل هذا دون هرون عاتق داخله والحق . تلك اللغة ذاتها هي التي دفعت نيل الرهباني أيضا لاستخدام المجتمع لادبي الاستهلاكي العربي . ولغة الفيلسوفية التراثية التي ليس رافعا . في الانحياز القرن لتلف أوائل هذا القرن لتدفقها من نظرة تامة لمواضع الأشياء وإلى تحديد موضوعي اللغاة بين الشرق والغرب .

يعترف الرهباني في أكثر من مناسبة في كتابه خالوغيره بأن الفجوة قد ملته منظورا لم يملكه قبل . منظورا يرى من خلاله ليس الآخرين فقط وإنما نفسه ذاته . ولونه لم يورى في كل شعب حيزا . وفي كل أمة فضيلة . يتكلم مثلا عن أصحابه بالثعب الإنكليزي ويحذر ذلك الاكتشاف إلى الكتاب الأميركي والفيلسوف الأمريكي : « لم ألق مثل سواي . . . بأخلاق الأميركيين كلها . والفصل في ذلك على موعظاتهم الأكبر كيرسون الذي كان دليل الأول إلى حسان الإنكليز فيها كتبه عنهم وعن سجايلهم »<sup>(١)</sup> . ولا كيرسون أفضل آخر على الرهباني : « لقد عرفني كيرسون

فكر وأسلوب رومو وورد زورث وكارلايل وهرمون  
وتورو وويتمان . وما هذا إلا أثر الغرب . ثم بعد  
الرومانطيقون الأوروبيون من جهة وانطراهم في  
الولايات المتحدة الأميركية وبخاصة علم الترانسندتالية  
في نيواكسلاند إلى الأديان الشرقية . ثم لقد تطورهم إلى  
تعالم الشرق الأقصى والأول شرقية ولكن انعكس  
سابقاً . وحدة الوجود *Pantheism* والاتحاد الأخي  
ومذهب التعالي والتسامي أو الترانسندتالية . أفكار  
الهيومانيلست *Humanist* و *Humanism* و *Humanism*  
والشرفاء . إن السبق الريفي أو عالمه وشطه الظاهر  
الذي لا يحتاج إلى دلائل كثيرة بأعب الترانسندتالية  
الأمريكية ومنسبهم الروسين الأوروبيين أمر في غاية  
السهولة . فاربعاني ، دون أدنى شك ، لم يشعر بأي  
اختلاف روحي أو فكري وهو يتنقل بين الصوفيّة  
الصليبية وطريقة الانكليزية والأمريكية .

الطريقة الصوفيّة بشكل عام تعتمد على إمكان  
الاتحاد المباشر بين المطلق الانساني والبدا الأساسي  
لوجود أي كان ذلك البدا ، يؤمن بأن الله والكون ليسا  
سوى شيء واحد ، على إن تصوير الإنسان يستعمل على  
جزء من الروح الإلهية وأن الإنسان يستطيع أن يفرك  
قوانين الله من خلال ذاته للظيفة وأن يفرك الحقيقة من  
خلال الخدس . لقد جاءت معتقدات الريفي أو عالمه  
مزجاً متجانساً متجانساً هذه الأفكار الصوفيّة التي استطاعها  
من مصنفاتها الشرقية صراحة ومن مصنفاتها الغربية  
مراً أخرى .

ليس من الصعب أبداً إقناع مصانف الريفي الفكرية  
وبخاصة فيما يتعلق بمسألة الأديان والملاحة بين الحقائق

أو كالأفكار . وكانت كارلايل أول من جاء به من وراء  
البحار إلى بلاد الغرب . أجل ، وقد يشترط قول أي  
معرفة بواسطة الكتاب الانكليزي الكبير سيد الغرب  
الأكثر التي هذا *W. B. E. B. Dubois* . فأصبحت أول مرة ينشأ من  
الحب للغرب وحسرت أصيل إلى الاستزادة من  
أخبارهم *W. B. E. B. Dubois* في المهجر بل أن الريفي أيضاً كتاب بعنوان  
*The Alhambra* للكتاب الأمريكي *Washington Irving*  
حيث يشكك لأزيد من أبعاد الغرب ، قد أتت إليها  
البلاد العربية التي لم يشأ الله أن أجهلك حيث كلها ،  
فبعثت لي وأنا بعد هناك انكليزية يعرفني إلى رسوالتك  
وأمرها يصف لي بحسن أبلتلك *W. B. E. B. Dubois* .

أصبحت رحلة خلف إلى الغرب أو رحلة الريفي  
نفسه رحلة استكشافية للأعرج ولأنا . رحلة التعلم  
التي لا تخلف ثالثة الخلق . فلهذا ومع قوله والغير  
أصل حروية وانتهى إلى حد شغور الحقائق بل أضاف  
المسل والمحقق الغربي قلنا أسمى فهو يحلم في أحيان  
مقلاته من أنه في أكثر المدارس السورية اليوم روحاً  
أجنبية من شأنه أن يعد السوريين واليهوديين عن كل ما  
هو عربي في غير القسطنطينية . ولم استطاع أبعدهم كذلك  
عن الإنسان ليقول فيهم حب اللغة العربية *W. B. E. B. Dubois* .

يتعكس لوني الريفي إلى تسوية بين حلق الشرق  
والغرب والجميع بين فضائلها ليس في فكره فقط وإنما في  
أسلوبه . وكتاب هناك بشكل خاص يمثل عينة نموذجية  
طعم فيها الآداب الغربي بالأوروبي والأمريكي . وترجمت  
فيها أسماء الثقافيين العربية والغربية . يشاء فيها فكر  
صوفي الإسلام كائن الفاضل وجمال الدين الرومي  
والعراقي لتتألم بشكل عجوي متعاقب متعاقب ويتحد مع

(١٩٩) القصص السابق ذكره عن عالم الحب لفرحان داود علي *Franses and Love-Worship* ترجم إلى العربية عبد السلام

(٢٠٠) القصص قبله من *W. B. E. B. Dubois* .

(٢٠١) القصص قبله من *W. B. E. B. Dubois* .

الحيوي وكل السداس لثبتي وحقيقي  
وأن الحب هو هيكل الخلق والوجود .

وكما كانت وبيمان آمن الرهباني بأن الاتحاد كأي الوجود  
لا يتحقق إلا عبر الثقة بالإنسان الذي يرى من خلاله  
اتساق الحياة القوي ومصدر جميع الأشياء . إن إلهي  
بالإنسان « يقول الرهباني » قوي قوة إلهي وبالله  
من ٢٣٥ .

مهما كنت صانعاً يا إلهي لو مهما كنت صانعاً ،  
مهما ارتفع شأنك أو الفصح صلاتك في  
مراتب الوجود فأنك تقي وأن من بك  
وأصليت ٣٣٦ .

كذلك تتحدث نظرة الرهباني وبيمان إلى المخلوقات  
التي تتألف جميعها منها كأن موضوعها في هذا الوجود :  
« أن اكتشاف حطاب في السواقي ويهتدي بهجة  
اكتشاف المرسية أو رؤى به الإنسان المغموش ، أو  
حائل السقوط . ففي روح الخطيئة أيقظ أبعادها حلوة  
حلوة أبعاد الحسن فقط إذا تمكن عزها . » ٣٣٧

( ٢٠٩ )

كذلك وجد الرهباني في سميه وراء التوحد بالطبيعة  
الكتاب الأميركي هنري ديفيد ثورو مرشداً ومعلماً .  
فكما يشير لأميرسون وبيمان في أكثر من موقع في كتاب  
هناك يستشهد بالقول « فذكر بتجربته الرائعة قرب بحيرة  
والدن . كتبت ثورو » يقول هالك أن يتوصل إلى الطريقة  
والأيمان بقراءته كتاب الطبيعة المقترح :

دعونا لنحرف عن الطريق . لنأخذوا فسباح  
طبيعة  
يمكن ان نعرفه كإسباح البشر ، وانعروا شعر

والمخلوق ، والصلة بين الإنسان والطبيعة . هو نفسه  
بعدد لنا المصائر في مستهل كتاب هالك ويشير إلى ذلك  
الجميل العظيم الشرقي والغربي الذي نزل منه . ليس حق  
البحث فإن أن يحدد نفسه ليست أن « نفس الرهباني  
الأميرسوني هذا ، وأن تأثره بثورو واضح هناك وأن رؤى به  
أوصالية في موقع آخر . فالتأثير على مدغم بالتحركات  
الكتاب نفسه .

في رحلته الروحية وحلته بالقوة يتكفي « جالداً  
الرهباني إلى الطبيعة فاما كما فعل أميرسون وثورو من  
قبله . فأنه لا يتحكم بالطبيعة بل تتجسد القويته  
فيها :

أنا لا أعمل عقراً عندما أعيد إلى الرائي أو أخرج  
إلى المخلوق . تكفي العزلة بضع تطامعات  
لبعض مظالم الأيمان الملتصقة ، بضع حضور ،  
وبقاء من الأحرار البرية والأصنام المظلمة ٣٣٨

تتلخص « بالنسبة للمصوري » علامة الفرد بالآلة  
بالطبيعة : أن يتحد الواحد بالآخر . أن يصبح « الكلي  
بالكل » الرهباني لك - لك - لك أن يصبح الواحد  
والمطلق وأن يتحد « بالروح العليا » الأميركية  
Soul — over ، يجب أن يتألف كل شيء في الحب ،  
يقول هالك ، « فالحب هو الأكبر الإلهي . الحب هو  
عظمة الله وبيمان ٣٣٩ » هل يعني : نعم هل ترى نفس  
الطبيعة التي أراها . في هذا يشير الرهباني وبيمان حيث  
يركز هذا الأخير في أكتوفا غاي Song of Myself

أن :

وأعلم أن روح الله صوته لروحي  
وأن كل من ولد من البشر

٣٣٥) كتاب هالك ، ص ٢٠٥ .

٣٣٦) كتاب هالك ، ص ٢٠٥ .

٣٣٧) كتاب هالك ، ص ٢٢٠ .



( ١٨٣٩ ) . لقد عرف أهمية التاريخ ووجد فيه عزوفا عظيلا لتسليح أبطال وأفراء نظام . أراد من التاريخ أن يتصور حول الإنسان العادي وطموحه ونموه ولكن في هذا ماثرا بالتفكير معاصره الشيروالترسكوت . لذلك فان أسماء التي اشتهرت هي تلك التاريخية التي عملت على بحث عظيمة الماضي . مثل On Herbes . And French Revolution ( ١٨٣٧ ) . رسائل وعطوب أوليفر كرومويل ( ١٨٤٥ ) وسيرة لويسريك الثاني في روسيا القلب بفرديريك العظيم ( ١٨٥٨ - ١٨٦٥ ) والماضي والحاضر Fast and present ( ١٨١٢ ) وغيرها .

لها عمل الذي ذكره الرهاني بشكل كبير في كتاب **عبد الله سارتر ريمارتون** Sartre Remartion ( ١٨٣٩ - ١٨٣٩ ) والتي بدلا لتينية ( الخيط الطويل ) ومعرفه قيمة ذاتية روحية وراء نقاب . يبحث فيها كتابها عن ذلك ازاء التشكك الفهمي والروحي ويكرس نفسه الى تطلعات روحية . فهو يجد أن ليس بمشغوره أن يهتد . الإيمان . وعليه ازاء تشكك أن . يحمده . في نفسه . وإرادته في الطبيعة وفي سر الرحال العظيم . تقع مثل كتاب **عبد الله** ( أو كتاب **عبد الله** ) في ثلاث أجزاء . اللا الألفية . . مركز اللا مبالاة . . و . نعم الألفية . .

سارتر ريمارتون فصل فلسفي تفككي يتخوض أنه يعالج فلسفة الدياب واللايس التي يصرحها البروفيسور الأكاديمي جورج جون توماس ديوك Diogenes Tschelchroch استند المعلومات الصاعدة في فيستشتر Wismarschroch تعيد هذه الفلسفات أن المتطلبات وأفكر سمات الانسانية كالدياب فيها لتحتاج إلى التجديد وأن كان كترلايل في الواقع يدعو من علقا إلى المذهب الكاثوليكي ( الذي يعالج برومانسية القرن السابع عشر )

زيمه الفيلسوف جون سيوارت مثل شاعرا وليس فيلسوفا إذ اعتقد أن وصوله للتعبئة يتم عن طريق الحفص الجوالي . في سنواته الأخيرة عرف باسم حكمه تنبليسي والحكمة في الواقع هي مكافئة للجمع الانكليزي إذ منذ عام ١٨٤٠ وحتى وفاته عام ١٨٨١ .

مثل كترلايل المصنوع الرومي والقناعة والرضا والقراني الفلسفي والمصنوع بالدعوة والاكتفاء المادي السريح . كما رفض كل أنواع التسلات الأصلية والتك العلمي والتفكير التعليلي التي اعتبرها جميع سمات الثقافة والمظاهرة البريطانية في منتصف القرن التاسع عشر والتي يعزوها إلى التطورات التقنية التي واكبت الثورة الصناعية . انتهر كترلايل بقده اللاذع للفلسف والرياء . بتشككه بالديمقراطية و . حكم العلة . . كما عرف بإيمانه الطين بالرد وبخاصة **القدرة** الأبطال الأهماء ميم . لم يحب كترلايل أن يؤم أحد الأيام بالشاعر الروماني بارون بل اعتبره مسؤولا عن التشكك الروحي الذي حاله من الكثير من التشكك بسبب تمكنه وإشراقه الوافحين في شعره . كذلك غير من استيائه لذلك التأثير الذي تركه الفرنسيون في ذهنه البريطاني . تلك الفلسفة المتقلبة الباردة على حد قوله . بدلا من بارون . دعا كترلايل إلى ذلك الأنبي الذي يطبع بالصحة حسب تصويره . أن الحب جولة . وبدلا من الفرنسيين دعا إلى التفكيرين الأكثر عاطفية وحسنا أمثال ريشتر وجون أيضا .

لم كترلايل بشخصية قوية فردية متميزة . لم تسبح يوما لمذهب الطاعة التي دعا إليها بيتام Bonham مثل Mill فقد كان يخلو على الدوام تأثير الصناعة والآلة والمادة على ذاتية الفرد . أحرب كترلايل مرارا عن تلكه ازاء الشرع الاجتماعي وهذا مااعتك في مجرعه مقالات له بعنوان **الحركة الهندسية** **Charism**

وأشار إليه في كتاب حاله في أكثر من مناسبة . فلهذه  
سبب أولئك القاطنة الطويلة لأبيه والمفكرين القويين  
قرأ لهم حاله في مستهل حياته . وإحالة بحارته ونشاطه  
وتحدثت فيه وبسببه إيمانيه وأساسه في أكثر من  
فصل<sup>١٣٩</sup> . وتكتب القوال وعظيبي إلى حاله وبخاصة  
الدينية والسياسية عينا يينا « يعرف ويحرف » هو أيا  
لتحويه للآلات توماس كارلايل وعطفت من سارنور  
وسارنورس أسي . إلى فخرها . وبين حاله والخطوط  
أكثر من نشر بعضها .

تلك تكون أهم وهو التنبؤ ما بين كتاب حاله  
وسارنور وسارنورس هي التقنية الروائية والتحديد  
وبهذه النظر الروائية . من هو القوي وكيف يتسكن من  
الحديث بما نوبة السرد القوي بل أين يقف الكتاب  
لنفسه وحل إلهل لنفسه بعدا موهبا يفصله عن الحدث  
وسمى القصة الروائية حياطة ؟

بني رواية كل من الرهاوي وكارلايل أيا ولها حل  
« الخطوة » يمكن أن يستلها بها كدليل أو حقا ،  
« كصوت ينشر أياه . . . فلسفة . . . خروج الخطيب  
روحا<sup>١٤٠</sup> » أو « كتاب خاطرة وتاريخ ملكة صغيرة  
لروح<sup>١٤١</sup> » ومن غرائب الصدفة ( أو حل هي كذلك )  
أن تكون الخطوط قد كتبا بلغة غير اللغة الانكليزية  
( وهي لغة الكتاين أصلا ) . . . خطورة شوبنيزم  
بالأناية ، والخطوة حاله بالعربية . وحل الكتاين أن  
ترجا ، أولا تم « بقها » وروحا قبل أن يتسكنا من  
نشر الكتاب على أمل تنبيهه للقارئ . الانكليزي . غير  
أن كلا من الرهاوي وكارلايل يحركان عن عدم رضاهما  
عن أسلوب الخطوط الأصلي وعن استيهامها للغة

التي أمر به والده الفلاح الاسكتلندي القوي من قبله  
كرد عمل التشكيل الفني الذي ساد في العصر  
الفيكتوري .

بروي الكتاب صورة شاب قلق بالغ الحساسية يتقل  
من تجربة مودة إلى أخرى ومن حبة أمل إلى تلبية .  
يسهر المخطوط في الجامعة ويحلق « بلوسين » ( لغة  
الورد ) ، التي تتقل عنه ( حال نجمة في كتاب حاله )  
التي تخرج من رجل « يلق بها » . بعد سنوات من الترحال  
والأساس والخطوط يشرك أن لا يمر من « هذا المكان  
المظلم البائس القاطن القبيح المظلم حيث تقف  
الآن » هنا وليس في أي مكان آخر .

تمز سارنور وسارنورس بالتحكم الساخر ، وإبرز  
أسلوبه بالخطاطة والتمويه في نفس الوقت . واستنداده  
للكلمات وصور غير مألوفة ، وأمرها كان حيا بيت  
التعبد : من يقرأ كتاب حاله بالانكليزية « ولا أقول  
بالعربية التي طليت القضاة » وعددت لأجابه .  
وأحدثت إلهاماته « بلغة تشابها كبيرا بين تلك  
الأسلوب الباطن / التامس المرعد / الحام الغاصب / المسام  
وبين أسلوب الرهاوي . والقصيدة القصيدة أسلوب أولا  
وأعرا ، وتلك الحوار الأيدي الذي يحمله الرهاوي مع  
كارلايل حوار التلمذة ومعلمه بدعيه غلبه وبهينه  
وجلاله ليحاذيه ويقلده شكلا وتسل من وقت إلى آخر  
بعض من أفكاره يتشغل بها فترة قبل أن تتطور معتقداته  
هو .

مرأ أخرى لا أجدوا الحاجة إلى البحث والتدقيق في  
إمكان معرفة الرهاوي لكارلايل معرفة جيدة أم لا . هو  
يعرفه عن ظهر قلب . فقرأ جميع أعماله وكتب عنه<sup>١٤٢</sup>

(١٣٩) أي حاله من كارلايل في « القصة الفرنسية » ومن القصة « القصة » . ومن تاريخ القصة الفرنسية . طبع القصة ١٩٠٢

(١٤٠) أي قصة . من أنه في القصة « القصة » . طبع القصة ١٩٠٢

(١٤١) أي قصة . من أنه في القصة « القصة » . طبع القصة ١٩٠٢

Thomas Carlyle, Sartre Rousseau (London, George Routledge & Sons, 1908).

(١٤٢) أي قصة . من أنه في القصة « القصة » . طبع القصة ١٩٠٢

الأصليون » ، فهم كثر في هذا العصر ، عصر الآلة والكتب الرابضة <sup>(١٢٩)</sup> .

ومن أجل سد النقص ورأى الصديق في تلك المخطوطات ، ولكي يحصل على المزيد من المعلومات الغريبة عن كل من عاكه وتريفلزبروك يسمى كل من الرهباني وكارولاي إلى استعداده ابتعانا ، إلى شكيب الصديق الحميم ، والتابع الرقي <sup>(١٣٠)</sup> وإلى البروفسور الحبيب هوفمان هيرتسبروكه Herr Hertzberg الصديق الحميم وصاحبه في غايستشتر <sup>(١٣١)</sup> . لا يعرفه الصديقان في تروند التحريين بالمعلومات التي كانت لتفصدها فيما يتعلق بسيرة حياتيهما ، بل أكثر من ذلك فهما يقدمان معلوماتهما من رسائل ووثائق وما شابهه أصلا في الساعاتي نشر الكتابين فكلهما كتبا مذكرات خاصة بالصفين ، حيث في كتابين يمكن العودة إليهما .

فمن أجل إرجاع أشبه الوحدة ، فلا يفلح سائر ديسارتوس وكتاب عاكه حتى بعض الملامح الجسمانية المباعدة والمحددة الشعبية الثقافية . فويفلزبروك « صغير الحجم » قليل « حصلات شعر كثيف طويل وسيل لتغطي سمكة لم تر عينك مثل وفارها » وبناء تغور عباد في نظرة عاكه حادة <sup>(١٣٢)</sup> ، يصرف الأيام جالسا في عهده وقد ارتدى « أسعلا بداية مهمة .. ليفكر ويدعن فيه » <sup>(١٣٣)</sup> . وعاكه كذلك « صغير الحجم » ، « كثيف الشعر » <sup>(١٣٤)</sup> ، طويله <sup>(١٣٥)</sup> ، يندو « كدويش » <sup>(١٣٦)</sup> ، أو « كراعب تندر بإعلام سواد قطعا في من

المعلومات الدقية عن حياة عاكه وتريفلزبروك بالثوالي . إحد كارلايل البروفسور تريفزبروك « كتابا غرا » <sup>(١٣٧)</sup> إلى أحد عمله غير مرضي على الإطلاق . فذلك الكتاب عن الفلاس الذي كتبه تريفلزبروك هو « مزيج من الرأية والأفهام ، والمثل والأفهام ، بل هو الفلاس بعينه » . ويمكن « الاستصاح هذا أن مؤهلات البروفسور لسوتزبروك « الأساة ، البحث ، العزم الفلسفي والشعري ، والحماسة هنا دون أدنى شك ، كذلك يتضح للأسف إسهابه وإشاحيه ، أنه ويجوز أنه ، مثالي ومحاكاة التي لا تعد » <sup>(١٣٨)</sup> . وأما كارلايل وصفا للكتاب غير أنه كتاب « ملي بالخرجات » .

بنفس الطريقة دائما يتحدث الحور الرازي في كتاب عاكه عن « تلك المخطوطة الرضية » <sup>(١٣٩)</sup> ، ويقيم كتابها بالتعذر والتقصير ، « عاكه ، خلال صفحاته عشر طوال ، يتعيط بسانسبري » ، أسوة في أسئلة الديقانية ، مرة في غرائب العظم ، يفتح في أمثال الدقية الإنكليزية نادرة ، وفي الملاحظات الدقية الآلاف في الصوفية العربية نثرا شعري . يدور ليرتون ولجمل ، يابل سينر هنا والغزالي هناك ، ثم يجهد ليخلص نفسه في النهاية ... » <sup>(١٤٠)</sup> .

يلقب الرازي المترجم والمليح أن على « من تسوخ له نفسه مثل هذه الأشياء ، ويقيم عدله هذه الأفكار ألا يعود غلابة ، لأنه في هذه الحالة مروج من الشرقة الشائعة . من الأفضل أنه أن يعود إلى « الفبركين

(١٢٩) سارن وسارنوس ، ص ٢٦ .

(١٣٠) القصص السابق ، ص ٣١ ، ٣٢ .

(١٣١) كتاب عاكه ، ص ٦٤ ص ٦٤ .

(١٣٢) القصص السابق .

(١٣٣) كتاب عاكه ، ص ٦٤ ص ٦٤ .

(١٣٤) كتاب عاكه ، ص ٦٤ .

(١٣٥) سارنوس وسارنوس ، ص ٣٨ .

(١٣٦) القصص السابق ، ص ٦٤ .

(١٣٧) كتاب عاكه ، ص ٦٤ .

(١٣٨) كتاب عاكه ، ص ٦٤ .



الزمن . لو جئت يقدم منها الأسلوب الكلاسيكي أو فكرة  
أولئك الذين فقط فالرأياني بدون ككلايل بأكثر من  
ذلك . وكتاب خالد يرجع أكثر من صدي لكتاب  
المعصر الفيكوري الشهير . عندئذ تلك الفصل الذي  
كتب حول مزكش القباب وسماه « أهداب وكشاكش »  
حيث يقول :

هكذا يمكن أن تفعل دون « كشاكشك » ؟ وكيف  
يمكن العيش دون « أهدابك » ؟ كيف تستطيع  
بدونها .

أن تفكر . تتحدث أو تعمل ؟ كيف تستطيع أن  
تأكل وتعرف والشيء وتنام وتعمل وتتعب وتستل  
بالخلق . وليس ولتشتق من غيرها ؟ ألا تعرف

وآتين عندما تظلم حينك على الظلمة ؟ أليس  
المهد والهدى حذر الانسان الأول والأخير ؟ وكيم  
غير أني قلت الاستمرار الكثير الذي يفتح  
الخيال

ثم من قبله وبداية تلك الأطراف الزمنية هذه  
التياب العديدة الملوقة غير الزمنية . انظر الى  
أولئك اللحظة . وأحسرتك . هل هي غير  
مطروحات

تصرك ومازالتك ؟ ما هي هذه الزركشيات  
الرخيصة

في طيارك . في الباتيسون . وفي كيسة  
وسنستر ؟

على أرباطك وأحراسك . مهابتك وهاريتك غير  
المسحقات القديمة لكشاكشك ١٩٧٣

الصفوف الأيمن ١٩٧٠ . يمشي وكشاكشك . يمشي  
حسام ١٩٧١ . والبطل لسدي الاثنين . ومفكر  
مصر ١٩٧٢ . واهيم . مشاكش ١٩٧٣ . يتفرع على  
الدماء الى الأجرام البعيدة بحثا عن النور ١٩٧٤ . وجيل  
الى العصور ١٩٧٥ . وهدى في تلك الفلسفات  
العليا .

هذا ليس من قبلي . إذ يكاد يلعب القاري . في  
كتاب خالد بصمات ككلايل لربما في كل صفحة .  
تصور الرأياني لبطله بشكل عام وتطور الروائي واليه  
كشاكشك أو كتي . معاصر بلكر من غير شك بشكسية  
توطينهوك الروائية كيا رسمها الكتاب الانكليزي .  
فخالد . لماذا على ذلك البرودسور الأثني بنمو وتطور  
من خلال تطبع التطرب والبروي والحسن . أو من  
خلال مايفعه ككلايل . الحد الذي تقدمه التجربة .

فهو يعبر معاشة نمو المعصرى ليظهر معاشة نمو في  
بديته وتطورات روحية في حرفتها قبله . ما يتم هذا  
ليست المعاشة دائما التي يمكن عنها البطل وإنما تلك  
الفكرة القوية الصافية التي يلعب بها لحيته فيما بعد .  
إن ما ترقبه في كتاب خالد ليس التطور الروائي  
لشخصيته البطل بقدر ما هو تطور الفكرة الفلسفية  
ثانيا . كذلك فالرغم من أن اهتمامنا بتركز حول  
توطينهوك ككلايل ككلايل . فهو لا يستطيع اعتدائها  
بشكل كلي . بل يمكن القول أن اهتمام القاري بكل  
من يطل الرأياني وككلايل يظلم أمام ذلك الاهتمام  
الأكثر بالاشكال والتأهيم التي يبرهنها .

ويبدو تأثر الرأياني والحسن ليس في حياته الخفية

١٩٧٠ - كتاب خالد . ص ٢٧٠

١٩٧١ - كتاب خالد . ص ٢١٥

١٩٧٢ - سلاوي وسلاوي . ص ٢٢

١٩٧٣ - كتاب خالد . ص ٢١٤

١٩٧٤ - كتاب خالد . ص ٢١٥

١٩٧٥ - سلاوي وسلاوي . ص ٢١

١٩٧٦ - كتاب خالد . ص ٢١٤ ص ٢١٥



بعض ومن ثم يتدفق في الطيات ومع المجدول ،  
 اليس من المحتمل أن ينهي في « يوتوبيا » من  
 أصبح هناك ؟ وذلك الإصرار على الصلي الذي  
 تعرض لها كثيرة وهو يشغل على مرة مع ، أم  
 أصبح إصرار من على الحيام والطرقات ؟ ولأن  
 وقد صار لديه قليل من المال أعرض اليس من حقه  
 أن يبحث عن أرخص وأفضل مكان للسكن ؟  
 أين . وإن لم يكن في لبنان ، حيث يبدو  
 اليار في قبولة دائمة ، يستطيع أن يقدم إلى  
 ماضي القوس في الشرق<sup>(١٢٦)</sup> .

اسطر السرجاني . أيضا . خاصية أسلوبية  
 كالألوان أرى أنها بكل الجوانب ، ولقد هي  
 استخدام الكتاب الكتوري الحروف الكبير Capital  
 letters من أجل إبراز الكلمات ومعان خاصة . إن  
 معظم التواعد التي أدها بالعربية كتبت أصولها  
 لأنكوبة بخط هذه الكلمة ، وبالتالي كثيرة كثيرة .

وكما أنه كالألوان في حصره باستخدام غريب الخط  
 وشارده والفردات النحوية التي تعني على العلية  
 المعاني والمثلث على حد سواء ، يمكن توجيها التهمة  
 ذاتها إلى كتابة الشبكي المصطلح .

وصف جورج ميديت مرة أسلوب كالألوان بأنه  
 « الرجع في الخلل ... تسلط هذا وهناك ثورة غريبة  
 ولكن بعد هدوء وزمهرير ... » كلمات قاسمية  
 فسخة كأيها أخرى عالية ، أعرفها توكيدات تسلط  
 كأيها لغة ، مثل الأنثى الثالثة لتغلغل السحب  
 الدائجة<sup>(١٢٧)</sup> . إذا أصبح الوصف بالنسبة كالألوان فهو

لمسحة المواقفة<sup>(١٢٨)</sup> . ويبدو أن استخدام هذه  
 التركيب لا يرمي إلى تعميل الشيء أو إضافة شروحات  
 تساعد على الفهم . إذا استخدم من أجل تلك المراقبة  
 الداخلية التي تنسب في الجمل ويشكل رئيس من أجل  
 وفيها الموسيقي . يستخدم التركيب التوازي في بعض  
 الأحيان من أجل ادخال عامل التأثير الدرامي على السرد  
 وتقريب القديت وتشخيصه كما في وصف والد نجمة  
 الذي « ينحني ، يترك قلبه ، يقدم ويسلمنا ولورا ، يعبر  
 أصغرى أسلاكه بدمع بعض الأصمغرات غير  
 الضرورية ... »<sup>(١٢٩)</sup> ، أو يستخدم لإلقاء الضوء على  
 وضع عاطفي ما أو حالة ذهنية معينة : « غفر خاله  
 عطيتك ، خالب الأمل ، حائرا ، عذرا ، مهزوما  
 مضجعا من الكربة ، مهوتا في حبه . ومع ذلك التمتع  
 في حين تلك النظرة الخالدة التي تدله فيها النفس  
 صفوه وتشرح أصمغه سبلا استوائية تقريبا  
 صراعا ... »<sup>(١٣٠)</sup> .

لم يكتس السرجاني من كالألوان فن الإنجاء التوسلي  
 والمدرس المدرس فقط ولم أنها أصبحت سببا أسلوبية  
 الرقبة . بل جازا في استخدامه صيغة الاستفهام  
 البلاغي لقد وقع في كل من السرجاني وكالألوان بهذه  
 الصيغة إذ أنها وقت بالعرض الخطي الذي أصعب  
 الكتابة به أشد الإعجاب :

« لا يخط خاله ، كانه الروحية ، في غير الحياة  
 الرافق ؟ اليس من المحتمل أن يصبح حبه  
 الطبيعة ، والذي كان ظهريا خليفة ، جادا  
 وعلميا ؟ وحبه الوطن ، ذلك الحب الذي نرغم

(١٢٦) - Georges Caillet, ص ٢٢٤ .

(١٢٧) - كتاب ملك ، ص ١٢٤ .

(١٢٨) - كتاب ملك ، ص ١٢٤ .

(١٢٩) - كتاب ملك ، ص ١٢٤ .

(١٣٠) -

وقت من الأوقات بضرورة شرح لفظ عربي أو مصورة شرقية بل تركها كما هي ولكنها ودرت أن ذاعت بشكلها الخطوي ، وليس هناك من شك في أن مثلجات القاري ، العربي زادت تعقيدا نتيجة لهذا . هذا ما دفع بشغل الكتاب ، البرت رحمان ، لدى إصداره طبعة جديدة من الكتاب عام ١٩٧١ إلى تغيير الكلمات الإنكليزية الصعبة جدا إلى أسهل منها ولزجة الكلمات العربية إلى الإنكليزية<sup>١٢٨</sup> ، لم تكن محاولات البرت رحمان موفقة دائما ، إذ أن كلمات « كسوف » و « سحرا » و « القاعة » و « الحلة » و « السقا » قد فقدت سحرها ونضجها من مدلولاتها الروحية بعد ترجمتها إلى مرادفها الإنكليزية "Prayer-Summer" "Prudent" "end" "Water-Carrier" على التوالي . وبالرغم من أن البرت رحمان يعترف بأن كلمة Water-Carrier لا تعني نفس الشيء العربي الذي تكتبه كلمة « سقا » بل أنها مأخوذة من الألفاظ السطحية الروحية ، فإنه يلجأ في ترجمة مثل هذه الألفاظ بعديا وربما « بنية حسنة » كي « يسجل الأمر على القاري » الإنكليزي كما يدعي « ( ص ١٥ ) . يتعامل أحيانا مع ذلك فيما إذا لم تكن الموضوعات التي بهذا العرض بشكل أفضل لا يتهاون فلسفة النص الأصلي كما كليه صاحبه ويوجد فيه عترة احتراق .

خاصة أخرى تجمع ما بين فيلسوف العربية وفيلسوف استكلندا ، وهي استخدام صيغ التعاطب "thou" أنت ، بالشكل التقليدي التوراتي . فكلما يلجأ إلى هذه الكلمة عند الوعظ أو التفكير أو التلمي في موضوع روحي أو عقلي . إن التبرير الأوضح لهذا الاستخدام هو تأثير الكتابين بأسلوب الكتاب المقدس

واقع أسلوب الرهاني على أنه حال . بالرغم من دعواه أنون الرهاني ، مثل على جميع المهجريين العرب في أوائل هذا القرن ، إلى إصدارات ثرية لامية أحدث فيها الأدب العربي قلوبا ، بالرغم من أنه أجه بالفرق إلى أفراده الأبياء العرب لأصطعهم بالأصصية السلفية المتكثرة ، فقد كان يصعب الفقه ويتخذ في تلك التعابير غير المتكثرة . يضاف إلى كل هذا استخدامه المتكرر لصحي الكلام . ولقد كانت عربية تركها في النص الإنكليزي دون أن يتحتم عند ترجمتها أو حتى تفسيرها ( إنما كما فعل كارلايل في استخدامه الكلمات والمثل الآتية دون شرحها ) مما قد يجعل القاري الإنكليزي يجد تجربة القراء هذه أمر أشقا . لقد وجد الرهاني أكثر من مرة الطوم والفرح لاستعارة نود الشفرة وضروته القوية . وكان ميخائيل تيمية أحد من انتقد الألفاظ الرهاني المعجبية . في الترياليسم الرهاني بالكتاب والمروعة على الإنكليزي بلصتهم<sup>١٢٩</sup> أما دفاع الرهاني عن نفسه فيتلخص في أنه يرى للألفاظ غلالا ، ولأنها وأشقا قد تمثال في أحيائها المعنى الذي تعنيه<sup>١٣٠</sup> . عندما اتقى كلداني ، يقول الرهاني ، أبحث عن ذلك الغنى وذلك اللون الذي يتناسب المعنى الذي أرتكبه . اعتقد أن لكل فكرة مفرداتها الخاصة بها ، سواء كتبت بالإنكليزية أم العربية . والتي لا تستطيع أية مفردات أخرى أن تؤدبها . لذا لتعليه لاستخدام كلمات عربية في نص إنكليزي فهو يعكس رغبته في الغنى الغني ، على حد قوله . القاري الإنكليزي ، حبة الشرق أوسطيون وفكرهم وطبعهم . وما نزارج الحظيرة الشرقية والغربية إلا رغبة منه في خلق أرضية مشتركة لكل من الشرق والغرب<sup>١٣١</sup> . لم يشعر الرهاني في أي

<sup>١٢٨</sup> ميخائيل تيمية ، الألفاظ القديمة ، ص ١٢ - ١٣ .

<sup>١٢٩</sup> رسالة أمين الرهاني إلى تيمية ، ١٩٧١ ، رسائل أمين الرهاني ١٩٧١ - ١٩٨٠ ، ص ١٥٢ .

<sup>١٣٠</sup> كتاب كلداني ، ص ١٢٠ .

<sup>١٣١</sup> كتاب كلداني ، ص ١٥٠ .

بأنه الزوج ما عليه سوى أن يمس بمقلته أثناء الاعتراق أو يلفي بأقله في جيب مسمار الحسرات، وعندها يطلق . هي وحسب سبلحان<sup>١٢٢</sup> .

تعتمد الدعاية في أدب الرمانجي كذا في أدب كزلايلي على التضاد بين الناقه من الأمور وعظمها ، الرفيع منها والوضيع ، السامي والحقول . وينبذ أكثر ما تبرز في رسمه شخصيات كثر يكتاتورية ساعرة . مثال ذلك : عندما يلعب السيد هوليان Hoolian صديقه خاله بأن السيد ليرنجر O'Donovan من حزب « النجوم » ( الحزب الديمقراطي ) يعرض عليه منصب داج سياسي بين الثامنين في المنطقة التي يسكنها الشيوريون في

البحر

لقد أصبح خاله الآن مواطناً « ديموقراطياً » ، أي أصبح عضواً في ديموقراطي . أي أصبح يقرر ويحكم بين قبل الألباح السياسيين الأميين الجاهلين ، ويرا وهو في طر الحزب كرم جلالة رئيس الجلسة شمراف أو غمراف Shamrag O'Grall بنظره منه ؟ أي أصبح سوتشا « الثمانيون » لدى حرري الجرافة السورية في نيويورك الذين جندهم تلك القضية النبيلة التي تعبر البلاقة عن وصلها . أي أنه ارتقى الشرح السياسي وبدأ يوزع ما بين مواطنيه ، بكل حماس والتذاع عطفي . أحياناً من أفكار فصلتها لجنة الحظية القوية أحدث لكل هذه المناهيات ليسلم بها الخطباء الموحيون أي أنه وهذا أهم شيء في القضية . قد أصبح معرضاً في النهاية إلى ذلك الوقت الموهن الذي يربط عليه أن ينظر في الزمعة جنباً إلى جنب مع جسر الثمانيين والسناسرة إلى أن تكتم لجنة الحظية القوية

وبخاصة أن كلاً من كزلايلي والرمانجي أمل في أن يجعل من كتابه سورة ندية مخاطبة روح الإنسان أولاً وأخراً . ولم تكن مطامح الرمانجي بأقل من مطامح جبران في « نيه » فيها بعد أو مطامح نعيمة في « مراده » . وجههم استلهم من الثورة والانبعاث والفكر والأدب معا وإن كان الرمانجي هو السليل على الإطلاق .

قد يكون من الغالب في هذا المقام ونحن نبحث في لوجه التشابه الكشفي بين سطرور وسانتوس وكتاب عهده أن تنطوي إلى روح الدعاية أو الدعاية في كتابها . من الطبعي ألا نجد أي من هذا عندما يعط كزلايلي ويشر . أو عندما يدعوا إلى الخلق القوي أو يتخلف من خلال استاذ عظيم الشأن الغير توفيلدريك . هناك خطأ فيكم وسيطرة فكهة تظهر أكثر ما تظهر في تلك الألاع للفكر التقليدي التمسك والتمسكيات المسمرة التي تحت على العمل وإن كانت لا تكفي للتمسك والتمسك منه المساء . انشغل الرمانجي حتى السحر . والمثل في مواضع حتى الأمل ولكنه استطاع بين روعة وأخرى أن يتغل وتجاه من العهد إلى الحزن ومن الحزن إلى الجهد وبخاصة عندما فاجع بقده رجال الدين والسياسة القوميين في بلده . أو عندما تنهد في وصفه لموسمي الحزب الديمقراطي في الانتباهات الفعلية الأسرية . لم يرق الرمانجي ما يجري داخل المؤسسات الدينية في لبنان فاستخدم في وصفه لما تنس التعبيرات الخرافة التي استخدمها كزلايلي من قبل دون أن يغفل حساسات الساعرة : يشبه الرمانجي في الموضع التالي كنهه بعلبك بسناسة الزواج :

قدم الكهنة في خطبهم وبنبرهم ، تتناوهم وروسمهم لخطوط الزواج أحداثاً شبيهة بالروية الإحالات البسوة في صحيفة أمريكية . من

والذين صنفوها الجبل المنحدر ..... بطاقة  
حصل عن العمل (١٩٦١).

يمتلك أسلوب الرهباني هذا أسلوب كارلايلي إلى حد  
كبير ، فهناك أولاً تلك السخرية اللاذعة التي تتميز بها  
كارلايلي ، وهناك أيضاً التلاعب بالألفاظ وسميات  
الأشياء ، في مارتور ومارتوروس أطلق الكاتب أسماء  
شخصيات وأماكن يصغر مدلولها من أصحاحيا .  
ليرونيسوره الصديق يسمى تونيلز ، ووك - Tonkel  
dreckh أي الشيطان بالألمانية وصديقه الحميم Hof  
nath Heuschrecke ، هيوسركيه ، يعني قزاعة  
الصغار بالألمانية أيضاً ، والأسماء الحري في Ein  
tefeld ( برى البط ) Weisschwan ، في كتاب خالد  
يصبح فيلستيفر .

ولا أعرف أين ، أليفونجر O'Donoghue ، لا  
أعرف من ، أطلق تسميات كارلايلية تلكا على العديد  
من الشخصيات مثل Bony O'Grady وأبيه Haddy  
ham الذي ربما أراه أن يكون Haddigan فاعلم  
طريق في الأصل .

ومثل كارلايلي أيضاً يبرز الجنس الساخر لدى الرهباني  
في صورة الطريقة التي يخلق من خلالها على الشخصيات  
الرسومة . هذا مثلاً ركن ، الاعتراف ، في الكنيسة :

بعد أن خلعت القرا وضعت ، خلعت ، الطاعة  
وقامنا أبعد الرهبان عبر بحر عظيم وضيح إلى  
الأخرة حيث خلعت لنا برميل نطق كتب عليها  
« صليت في أمريكا ، لمجلس عليها . أمام باب  
أعمر حجارة وضعت أحصى رهبان فليت من  
الخطئ . ولتو . نسج صبر الباب ، ونظرو  
نحوها شخص لا يبدو عليه الليول كرياضية ،  
ليجينا . ص ٢٢٤ .

تظهر السخرية في كتابة الرهباني في مشاهد درامية  
تذكرنا كثيراً بالأفلام السينمائية الفاضلة ، سرعة الحركة ،  
الإشارات الدرامية المقلدة ، التعابير القطنية التورية  
كما في ذلك المشهد الذي تقرر فيه ( نجمة ) فيما إذا كان  
عليها أن تزوج موظف الدرجة الثالثة الذي تقدم لها أم  
لا . بقودها والدعا أربيا حول مشقة أهد لها ويطلب  
مها أن تختار بينها وبين العريس « القطة » :

لا أملك نجمة الشجاعة لاختار الموت ، وبهذه  
السرعة ، ماذا تستطيع أن تفعل - ابن عمها خالد  
في السجن ، وقد طردت الكنيسة . هل صوب ؟  
مستأهلها الكنيسة - وباعها . هناك شيء .  
تبطني في خالد . الكنيسة تقول هذا . الكنيسة  
تعرف . تراجع نجمة كل هذه الأمور في دعها .  
تظن أن أربيا بضرع . بغير والدعا إلى حبل  
الخطايا لكل نجمة . لزمي الأنسوة وطينها  
حداً واسعاً .

قد لا تكون نجمة الشجاعة التي ذكرت حتى الآن في  
مناقشتها وتفاصيلها بغير ما نورد في فروع الأبحاث التي  
يزركه النص والذي يتر بشكل عام إحصاءاً قوياً بالناظر  
الكارلايلي . إن الحرية فرادة كتاب خالد كساحات أدبية  
وليس كصور وسقوط والصفات يوحنا في عام يمكن  
لكارلايلي أن يكون قد عاش فيه مرة ، عالم تدبر فيه  
الفلسفة الجافة بزي السخرية والتهكم ، وبمثل الرسالة  
الروحية من خلال الواقعية الروائية الواقعية .

على أية حال ، يمكن الخوض في أن أمين الرهباني قد  
تأثر بأسلوب كارلايلي أكثر من ذكره . فذكر الرهباني  
مزيج من تآثرات مختلفة جاء ذكر بعضها في مسهل  
الحديث . وقد تكون استلهام الرهباني القطنية الروائية  
من كارلايلي أهم ما في الأمر عليه القطنية من ميراث

رواية بلوث كتاب هذا العصر لتحقيق جزء يسير منها . لقد نرى الرمانتي عندما من المخطط الرواية يعود الفضل في رسمها إلى العلم الاستثنائي أهمها المتحدث من خلال رواية « هرر » عيالي . تبدو قيمة هذه التقنية للوحة الأولى مهمة بسبب كونها لقطاً أو لقائاً ينسج الكتاب خلفه لينسج من البعد الفني اللازم بين الكتاب والقاري . أو « خدعة » كما يصفها أحد علماء كازلايل<sup>٢٢١</sup> ، يستخدمها كل الكتاب الساعرين العظيم تركت الزخا في نفوس القراء ولعلهم سواد عندما لم لا . « إن إمكان كون المخطوط خدعة قد ذكرت في بداية العمل : « لقد بدأت مخطوطة الكتبة المقدونية التي احتفظت بها تحت وصفتنا لقطاً ، ألا يمكن أن تكون خدعة قيمة ؟ « لماذا فكرنا به ... »<sup>٢٢٢</sup> ، ومع ذلك يبدو أن في الأمر أكثر من الرواية في صداع القاري ، وأكثر من البعد الفني . فالحرر في كل من كتاب خالد وسليمان وسليمان يفرغ من هذا كبراً عن الروايات واليهام فهو هرر رواية ، ومترجم ، وفاد ، ويستعرض الأحداث وكتاب حيرة في نفس الوقت . وربما أن الرواية تسرد عبر أصوات متعددة ، صوت خالد ، وشكيب والحرر فإن هذا الأخير يرتب عليه أن يتناول الدور الوسيط الذي يجمع بين هذه الأصوات ويوجد بينها وينسجها وينظفها ويرتبها في إطار منطقي متقن .

عنوان الذي يطرح نفسه قبل مناقشة دور الحرر هو لماذا كان الرمانتي مدركاً قام الإثراء وهو يخلق دوراً شخصياً للحرر إمكانات هذه الشخصية الطبيعية أم أنه لقط ، في تقليد النموذج الكلاسيكي ، قد استعار الكتاب

يخلق الرمانتي من خلال الخرافات لوجود المخطوطة منسوبة في الكتبة المقدونية والحاجة إلى انتمائها إلى القور والحررها ونشرها ، هدفين رئيسين . أولها البعد التاريخي الزمني الذي تكتسبه ، فمذكراته هناك قد

السؤال الذي يطرح نفسه قبل مناقشة دور الحرر هو لماذا كان الرمانتي مدركاً قام الإثراء وهو يخلق دوراً شخصياً للحرر إمكانات هذه الشخصية الطبيعية أم أنه لقط ، في تقليد النموذج الكلاسيكي ، قد استعار الكتاب

<sup>٢٢١</sup> Carole Moore, "Thomas Carlyle and Fiction, 1812-1840", Nineteenth Century Studies, edited by Herbert Davis, et al. (Carroll Univ. Press, 1980), p. 148.

<sup>٢٢٢</sup> E.H. Brinkley, The Rhetorical Form of Carlyle's Sartor Resartus (University of California Press, 1972).

<sup>٢٢٣</sup> Carole Moore, op. cit.

<sup>٢٢٤</sup> E. Tappan, Sartor Resartus, op. cit.

رواية قصة ما مكثها يدليها وبليتها تركا ما بينها لمخيلة القاري، وهو، يبدأ عمله لمشاركة أمثل في العمل ويكلفه مهمة الباحث والقاصي.

وبالطريقة ذاتها، عندما تتحول تعليقاته المحرر على المخطوطات من تعليقات لغوية وأسلوبية إلى تعليقات حول التجربة الروحية والفكرية للبطل، فإن القاري، يصبح مدعوا مرة أخرى ليعلم نفس النقد الموضوعي الذي عذب عليه سابقا والذي لا يتعدى كونه عملية نقد لغوية نفسها.

يتجاوز المحرر أيضا مهمة النقل والتعليق ليأخذ على حاله مهمة الممثل والكاتب، فاعلمناه وحتى «نورته» وتخلقه بالشفقة التي يجرعها تلاميذ لغويها ويأخذ قصة مستقاة ليستكم على بطون القاصي التي يبدعها بين يديه.

فهو يحكي القاري، من حين لآخر «مقصصة» أو «حكاية» بطريقة بليغة ما يشرح فيها معانيها الرمزية أو يؤكد على أهميتها وإزائها بما ينظر. فهو هو، وهو «يديم» «أفضل» قصة العزلة» «تخاطب القاري» بقوله أن الفصل يروي «التجسيد الأوضح لانتصار الروح على كراهات وعن أسرار الغلبة القلبية. أمثل، ها نحن أمام مثال من الأمثال والعزم نصيره «ساحيا» كذلك يقدم الفصل التالي بطلايا المراكشة بقوله:

يقول ريتان «إن الانسانية ضعيفة السهول جداً.... وأن أكثر الأشياء صفاء بحاجة إلى التفاضل مع بعض السمات الأقل صفاء وهذه هي المعضلة البتة الرئيسة في ملحة خالد حول المراكش من الكتاب.

وبالرغم من أن القروية المحرر لا يسمح له قط بالتطور والنمو كشخصية ورواية فنانا كقراء تعلم التفكير

احتفظت في مكتبه عريضة جديا إلى جنب مع ورق البردي الذي حفظ آثار أمين روح ولقاءه القصرين والقروية. على هذا، «تسرد الرواية التي هي في الواقع سرور الكتاب ذاته وأكثها لحكي ثارها» بمبدأ حدث في طاهر الأريسان إحصائية لتفتح القاري، بخفياتها وإمكان وجودها. فالمحدث قد تم في عهد غير عهد القاري، «عهد كليل شي، فيه يمكن، وللهبها» بأن الكتاب وهو يدعي استقاء مادته من مصدرين، «المخطوطة المكتبة الخديوية» *Historie Intime* لصديقه الشكيب، «يستطيع أن يخلق مروية في الأسلوب ووجهة النظر الروائية تسمح له بالانحياز مواقف متضادة من الأفكار التي يعرضها مشيرا إلى مزايها ومثالبها مهية القاري» نسبيا لثباتها بعد كل هذه التغيرات والقارولامة.

إن المحرر الرواية يروي عددا من الرغائب ويقدم عددا من المحطات الأولية كما في سبيلها «أدب القروية» أو واضح أيضا لدى الرائي. فهو يمثل في بداية العمل على الكتاب لغة القاري، به شكيم عماد للمخطوطة التي يجرعها. وهو، في التفتة المتكررة للمخطوطة فترا وأسلوبيا بعد نفسه عن عقل الرواية ويتخالف مع القاري. كل ما يديم به أولاً هو ترتيب المخطوطة بشكل يسهل الأمر على القاري، وأظهرها بالشكل اللاتيني. فعندما تحرف شكيب الحساسة ويضطرها في وصفه وتعليقه يوقف المحرر هذا الاستطراد ويأمر من عمله كذا عليه الطريقة التحريرية<sup>(٢٢)</sup>.

كذلك، فهو يتبنى من كتاب خالد ما يحيره الأكثر قيمة والأصح للصحة: «من غيبس صفاء موضوعات في الكتاب.... لتتقي «شرف الوطن» أو «الريح في سوزها» فهي ترمز إلى التعاقب الطبيعي لشدة قدر خالد». وأكثر من مرة يقتضب المحرر في



حدث واستطاع أن يفكر في «دعونه للمشاركة» ، كان الرائي أيضا يتم بعضا للاستغناء من ذات الرواية البلاغية التقليدية نفسها وهي «تشارك القاري» في التخليق الجديد والحكم السديد على الأحداث والأفكار التي تعرض لها . إن الكتاب ، وهو يخلق حواراً داخلياً بين الرواية والشخصية الرئيسة في الرواية ، وهو يتنقل من الشيء بحد ذاته وأعماله إلى التشكيك به ، بمعنى عمله الفني من أساليب الفلسفة الحديثة ومن القصص الذي قد يلحق بالفكر في إزاء الدعوة المبكرة للتأمل الفكري .

إذا كان رواية كتاب خالد قد نجح في تشجيع القارئ الروعي والفكري في القاري ، فما هذا إلا نوعاً عرضي فقط . الأديب أمين الرائي من توماس كارلايل . يقول كارلايل في «وضع الأديب الأخلاقي» «فأرجو أن يترقب على الكتاب عمله ويحاسبه إذا كان لدى الكتاب رسالة واحدة غير رسالة «ترتيب» في طرحها» : «على القاري» أن يتعامل مع الكتاب بجد وإخلاص إذا كان جدياً بما تشترك أن تنسج على الخيالات»<sup>١٢٨</sup> .

لقد شهدت «سلفية» و «كارلايل» و «الطليعية» أمين الرائي أصلاً غير أنها سافت إلى «الحداثة» وأخيراً ، سنن قبل السعاليين فيمن أن كانت الرواية حكاية والحكاية خرافة ، وتكادها أو تفسدها أو تروها يهبط في «المروءة» ليسبح عليها مصداقية الوجود أو الإنكسار . لم يكن تصدير الحكاية ، بكتاب «ما مكان» في «قديم الزمان» إلا رغبة من الراوي في إبعاد الحداثـة لتقريب إمكان الحداثـة . فلو أن الرواية كان على الدوام تلك الصلابة العالي العارف المتواجد في كل مكان وكل فاعن وكل حين فيها كانت خصوصيته . ثم أجهلت له

عنه . من معتقده وأثره . من مبادئه ومثله وبذلك من خلال مواقفهم المتعددة ، استجسدت أو استجسدت . لما يلمسه خالد أو يفكر به . والواقع أن الحزن وهو يلعب دور الدليل الرشيد في صحراء خالد يكتب لنفسه سمات ذات مصداقية أكثر ، وحكمة ومعبرة تتوق حكما ومعرفه البطل . وبينما كانت الأفكار الفلسفية والتأملات والآراء الفكرية حكرًا على خالد في مستهل الكتاب سمح الحزن لنفسه في نهاية الأدلاء بدلوه هو الآخر والأفصح عن مفاهيد الفلسفية والخطية . عندما «لا ترى الحزن تجسر عبره للوصول إلى خالد وفكره وفنائه مرشداً ودليلاً» تلك نفس القدرة على التفكير والتفكي . أنه بحث على التأمل الميقظي . ويدعو إلى التفكير التي في القاعيم الخفية ويستمر القاري . لا أنادى بدهود فعل الخلق ، ويعرفه فكره وروحاً .

إن تكون كتاب خالد ، مث بطل إيمانك والسرور في كتابها خلقاً تعليمياً موضوعياً فالحداثة بكل أشكال وليس بؤكذ وطيفة الرواية كعالي ودرشاً وتسلم إلى قلبه إنسج خالد أو الرائي إلى التفكير في عدد من الأشياء : الإنسان بشكله المطلق ، الإنسان وعلاقته بالجميع في كل من الشرق والغرب ، والتأملات في الروح والظفر ، وهذا القصد ما عليه مقدمة الكتاب ، إذ ي طرح فيها الكتاب عمله ، ليس فقط كشهادة مهلهل أو وفاة ، ويقدمه للقاري ، كمدخل يدعو من خلاله الجس البشري . . . . أيعر إلى ذلك القصد الأسمى للخلق والروح ؟ ( ص ٦٨ ) .

وكما اختبرت شخصية الحزن في سارنور وسارنور إحدى مكان القوة الروائية في عمله اللغج تكشف عن استخدام ذكي لا إمكانات وجهة النظر الروائية من أجل

العرض على طه من أكثر من زانية ومن منظور أكثر من الشخصية ، وغير أصوات متعددة نحو صوت خيال ، وصوت شكيب وصوت الرواية هو إحدى صور حذقة التلميح الروائية التي يجهد الروائيون إلى تحقيقها وصولاً إلى جيلنا الحاضر . رحلة تقنية طويلة مر بها كل من ويليام فولكنر في « صحبه وعفه » وكوتستراد في « قلب عتمه » ولنجيب محفوظ في « ميراث » ، وعبدا إبراهيم في بحثه عن وليد مسعود ، رحلة أدرك الرحاني مسحة في العدد الأول من هذا المجلد : « رحلة الأيام والحقيقة » .

إمكان رواية القصة بأسلوب تسير التكلم لينتازك في الحدث ويوهم القاري . بحقيقة ، أو بوصفه لشخصية من الشخصيات تتحرك في حبكة القصة وتتكلم عن غيرها . الطرق متعددة والغاية واحدة : الإيهام بالواقع ، الاختراع ، وتثقل الحقيقة .

هذه هي الحقيقة التي عثر عليها لويس كارول في « آتون الرحاني » وهو يقرأ في كتاب معلمه لويس كارول : أن تعدد الروايات في روايته وتروح الأساليب الكتابية والفاد



- ١ -

أعطى عليه الأجاس والباحثون والمؤرخون أهمية قصوى للكتاب الأفرنجي . القصص على الحكايات والمخالفات والأساطير في بداية الفترة الاستعمارية ، التي أعطت هذه الفترة لخطوط مصلحة الغرب . ثم توجه اهتمامهم بعد الحرب العالمية الثانية إلى الشعر والرواية .

وقال المسرح مجهولاً متعمم ، لا لديهم لشعوه ، بل لأن الشك في وجوده بلغ درجة اليقين الذي لا يدع الشك في محال . وقد قال بروتو في مقاله : « المحاولات المسرحية الأولى عند الأهالي في ساحل النجف ، حفلة ١٩١٨ - ١٩١٩ » ، لا ندر على أثر المسرح عند الأهالي وهم حب الرجل الأسود للخرافة والأسطورة ، ويدخل الرقص في الطقوس عتيقة ، وذلك لتشخيص بعض الأساطير .

وقد تكل الوصل الطلاق الفن المسرحي في بدايته ، سواء عند اليونان أو عند الرومان أو عند غيرها من الشعوب ، الأمر يختلف بالنسبة للحضارة الأفريقية .

في قرية أودين Odienne بصب غيان وبغيات ، عن طريق رقص ابتداعي محكم ، ابتداءً منسوبة في عمل في مقدم من الرقص الطقوسي البدني القديم الذي لا يقطع أي نظام لارتداء .

ولكن الفنون ، يتبع المسرح صانعيه من العالم المحيط به . وقد وجد الأفرنجي نتائج الأبحاث في الدين والآداب الشعبي الشفوي ، الذي لا ينكر أحد من الباحثين قيمته في الحضارة الأفريقية . مصنفات أفرانج لا تأخذ بيد فيها الفنان عاكس : التمثيل والفن .

إن الدين والأسطورة أعطيا الدراما ، بنسب أعطت الحكاية الشعبية الشعبية وواقع التمثيل الفلكلاري : « الفارس » Farce . أما التمثيل فاعطى الاثنين ساً .

## المسرح الأفريقي

البنية .. وهم البحث عن هوية

محمد صوف



وعدم استطراد المرأة والمخاطبة فيها . . وكذا ، ندانة الرجل  
وجنته ، واحتيال الطفل وبعثه .

لنط الآن بحكاية الصبي المختون الذي يلعب مع  
زوجته للصبي . . وعند خروجه الى الغابة ، يدعوها الى

بيت صديق موسيقي . . يعود الى بيت صديقه . .

تتمرك حواجبه لحر انبعاثها بالخيانة ، والسبب في ذلك

راجع لكونه عاد من الصبي بخفي حين . بعد أخذ

ورده ، يتوصل الموسيقي الى إقناعه بأصوات الكزة من

جديد . لأن عدم اصطافه شيء يرجع فقط لغياب

الحظ في جواره الأولى . يلعب الصبي من جديد الى

الغابة ، فلا تسعه شيء . ويحصد أغاري الوفاة

متذكراً من تصارعية سمعه . يصدق ظنه هذه المرة إن

صبيته زوجته غلبت بالخيانة مع الموسيقي ، فيطردعا :

لأننا أربابا بكل ما يصادف في طريقه صانعاً : كنت

أعرفه جيداً . له السبب في أني لم أصطاد شيئاً !!

وكما نلاحظ الحكاية السري على قوة الملاحظة ،

صانع موضوع لا بداعاته ، وأخذ حيلة كون المجتمع

أحد المصادر التاريخية للأفلام .

وبهذا ، تولد أغلب المواضيع السريّة الأفريقيّة

من المواقع الاجتماعية : الزواج موضوع غني ابتداء من

صراع الجهر الى قضية تعدد الزوجات ، كما أن الحكمة

رئيس القبلية لا تغفل شره عن الزوج في الخصائص

الواقعية . . الناتج من العادات والتقاليد في كل المواقع

الاجتماعية يزيد الجو الأدبي غير .

الى جانب القربى القديمة بكل مكوناتها ، هناك

أفريقيّة الجديدة ، أفريقيّة الماصرة ، ومنها تتجسد

المشاكل ويولد قط جديد من الشخصيات يعظم

« الريوتور » السري ، أفريقيّة الجديدة تعطي

الشخصيات الأسنة والعروض والكتاب والوزير الخ . .

وتعطي إشكالات المعاصرة والاقتضالات والصراعات

السياسية والاجتماعية .

أن يعرف غير قليل من ملاحم الأسطورة ، حارصاً على  
أن تتوافق مع المصنوع الخالي لأفريقيّة ، في حين أن

تقليدي مشربة بوعي طفلاً الأبناء على الأسطورة .

تتكون مسرحية « حيلة ديفيد » من ثلاثة فصول ،

يقدّم الأول الى قصر سونديتا ، حيث يقدم الكهنة

ببحريتي البحارين ، ولأجل ذلك يمكن فصل

سونديتا ، ضد سونانكورو . سونديتا يفر الشخص

من سونانكورو ، ووفقاً للعادات يستشر العراف . يقول

العراف أن سونانكورو سراً ، تتوجب معرفته تيسيراً

للفضاء عليه . وهو سراً يمكن المصنوع عليه

الأكساييد أحد أفراد عائلة سونديتا . وبين الفصل

الثاني من المسرحية كيف بحث سونديتا أمته الجديدة

ديفيد الى سونانكورو الذي يفتن بها ، يستعمل معانها

ها وأخيراً لتسوي على السر . السر مهم فكل تساعده

ديفيد الى أمته . وفي الفصل الثالث تعرض المسرحية

أصعباً لتسوي القبلية ، فهم من أن سونديتا خرج مع

جنوده لمحاربة سونانكورو منذ ستة أيام ولا أخبار يشر

بالعصر . في معرض حديثهم يذكي الشرح تخويفهم من

حقيقة السهم ، وفي غمرة الشك والحول يعود سونديتا

وأخيراً يعلنا موت سونانكورو . . غلباً الأضرار

والسر .

في المرافقات الأفريقيّة تلعب الحيوانات دوراً رمزياً

بذكروا بحكايات كثيرة ديمة ، وخرافات الأقويين .

فالشخصيات الحكائية يستخرج منها أن الكيش حيوان

مخادع لكنه يذاع عن الضمضاء ، كما أن العنكبوت

حاضر في عدد من الحكايات ، لكن قولته في السجدة

الذي يمس إحكامه حول الضمعية ، حايماً بذلك الخطر

والرهبة . أما الشخصيات البشرية فتتركز على الفروع

والصبي والمخاطب ، وفقاً لتعبئ شخصية من هذا النوع

من حكاية السعي ، أبطافاً بشر . تتداخل هذه

الشخصيات داخل حكايات تطرق مواضيع كالغيرة ،

الكوي على شعبه وشجاعته الثابتة ، حيث أن كلمة واحدة من تكفي لشعب المايرون للقتال من أجله .  
لأندريو بجهر الجند ، ويبدأ إلى توحيد السيفال دون أن يتصل عن الكرامة والشرف ، لكن أياها يتفهمون من حوله أياها ويتركونه وحيدا . وهذا يصير يشترك فيه العظمة .

٢٠٠

يسعى أياها أفريقيا في حكايهم التي تروي والتي كسرح ، إلى رفض مواجهة الاستلاب الذي فرضه عليهم الاستعمار .. لا يكون جهداً في الدعوى إلى العودة إلى الثقافة الأصلية ، خاصة بعد أن كنت ملاحظة أسطر التقليد الحديثة بها .

يرى جوزيف ملا يبرو أن الحداثة والسيطر يملكان خطراً على التاريخ الأفريقي الأصيل . ويقول أن الحداثة الأفريقية أعطت الفرصة للفرح ثقيا ت جديدا كالتخلص والقاء والآباء . واعتبر العادات والتقاليد من طرف الثقافة الغربية رؤى . وتعتبر أهمية من العدم والكون ، أعطت لعلى الحياة والموت والسيطرة رؤى خاصة . وتحدث مسرحية شاعر shango للكاتب النيجيري : أولا بالوفون ola Bakogun . عن الوقت الذي يلعب بالحد ، لكن الروح تبقى حية مع من أحيوها . فروح طيت تعود في هذا أشكال ، عبر الطبيعة كروح شالغو ، تبرد أيضا عبر البيئات وغير الحيوان ، تعود في الجسم : الوسيلة الأكثر اعتيادا في التواصل البشري يتم بين الأحياء والأموات . ويحفظ التي يظهرها عند بعض الشعوب : كالتسوفوس snoufoun ، فلما كان حيفا ، نقل رنود أعمال روحه حيفا . ولما كان حادا تلي حادة .

العادات أهداف عملية ، تسعى المسرحيات إلى إبرازها وزرعها من جديد في نفوس الممثلين . فلهذا

وقد صورت مسرحية زواج عند الكند بتفوس : الغيبة حفل زفاف في ناحية تورينكاريه مركزا على التسامح حول قيمة القمر ، بتعداد مزاجا الحظيين وحرصها أمام الصائتين ، واعتبار ذلكها بطرح أسئلة عليها . وذلك في إطار النص مصحوب بالقاء .

وفي مسرحية : ثلاثة خطاب وزوج ، حاجم الكتاب المسرحي الكاميروني : غيوم أويونو GUILAUME OYONO المسرحية الزواج التقليدي السلي تصبح فيه المرأة مجرد بضاعة لتصبح لعدون العرض والخطاب ، ويحصل عليها من يتسلع أكثر ! فجوليت بنت أمه جانا ، أعطها ندي NDI ، مهر مائة ألف فرنك .. ثم ما MBA الذي وهب الحصول عليها مبلغ مائة ألف فرنك ، بينما من لعب غالبا اسمه : أوكو قامصطرت لاحتياجال عدل الشطرين وأرجعها والتج ، حيث تقدم أوكو ، وإياها مبلغ لاحتياجال كعب فرنك لتسد للؤل والتي ما دفعت بها الزواج منها وتشترى حريتها وحرية اختيارها أوكو حتى يتمكن من الزواج به .

أما التاريخ فتحتل الصدارة فيه فترتا ما قبل الاستعمار ، والاستعمار ، فلهذا أملاحي تتحدث بعض المؤلفين عن أبعاد عظمة التاريخ الأفريقي ، بينما يستعمل البعض الآخر الماضي بوابة للدخول إلى الحاضر . وأشهر من استعمل التاريخ مائة مسرحية . الكاتب : سيد ديليفان كويالي seydou Badian kourate في مسرحية : شكا ، shaka . كايه سيزو في مسرحية الكند كند سولوف ، و : فصل في الكونغو ، والكاتب : شيخ نداو Shrik NDAO في مسرحية : متي أبوري ، وكندا : أسافو ميسي ندا ، في مسرحية : الأيام الأخيرة لكانت دوبر .

وتتحدث هذه الأخيرة عن لانتيدور ، كمشورية عسكرية وحرية طابع طويل ، يحترق نفسه وشائره

لجعل التاريخ يفرس حضوره على الخشبة . وإن كان صانع إلهام الكتاب يأتي من الماضي فإن الماهر أيضا يفرس حضوره . ول يبرز بالماضي في هذه أعماله ليحكي عملا متكاملا يضيء التاريخ ويضع يده على مكانته الحقيقية في الماضي .

ولعل كل التاريخ الأفريقي مسرح . وبينهم على الخشبة بشكل كبير الكتابة . من هنا نستطيع أن نشخصية الأفريقية تتألف بتطورها حتى التمازج وتفرغ القلوب الذي بدوره الاستعداد على حضور شخصيات عظيمة الأبطال التاريخيون . فقدمهم كشرك ملجأ لدرجة اليأس . بقاء التفكير . لا يتورعون عن التمسك إلى الدم وإصراره بصادقة ووثاقة برهنتها التطور الأفريقي لشدة . يرى الأفريقي أن أحداثه **علاوة على الاستعداد وتم الفرجة تراههم الثقافي من اهتمام** وتم دور مؤسساته حضوره كمناسبة والمختص بالآلة . وأخيرا أحياء كليات . وإلهام الامكانيات خالقة ملية ومعتبة .

لذا يسمى الأفريقي بواسطة المسرح إلى أن يجد يده التاريخ للشعر . وأن يره الاعتبار أبطاله . فاصبح هذا النوع من النشاط مما يرسكه . فصار رجل المسرح إلى تشيد مقاطع من ملاحم تاريخية كبرى ليجدها في ماضي البوري . وه الحاج عمر . لجوار شينيه GERARD Cheoit . وفي فصل في الكونغو . لأبي سيزير Aime Cesaire .

وجعل المسرح لقب في ماضيه وعمر على حقائق تاريخية ثابتة . وبعد هذا تأتي مرحلة الإبداع واستعمال الخيال في فن الأخراج وعملية تبليغ الخطاب إلى الشعب . يقول الشيخ ادريس : ه ليست المسرحية أطروحة تاريخية . إن هدف هو المواجهة في خلق الأساطير التي تخلق الحماسة لدى الشعب وتفتح به إلى الأمام . . ويقول ليه سيزير . عن بطله : أوجوما . في مسرحية

مسرحية ه ماني البوري . تعرض حكاية ملك يضيء بمراده من أجل شعب وإقناع الناس عن رفض وطواحية . بعد أن رأى فيه صالح يده . وفي الملكة العاقلة ه تسرى أن الملكة تقضي بشعبها من أجل إرضاء غرائزها . وهما تصوران متناقضان لهذا السلطة . في حين أن مسرحية ه شافو ه تقدم ملكا أطمع بمرورته كل الشعوب المجاورة . ولما خضعت له شعوب كبرت خلفه على السلطة وأراد جمعها في التوحد إلى محاولة إضطباع الطبيعة له . إنه تصور ثالث للسلطة والقدرة . ثم تأتي لعبة التمازج الموجودة منذ القدم لغة لها دلالاتها وأصنافها . إذ ترجم الزمن الماهر وترمز إلى مواصفاته . . الكتاب ( أولا بالفرنسي ) يكتب مسرحية ه الملك القبل . بعد قليل مولات الدلبا بعد جديد تعم فيه الرقابة والأفكار الأمم صوبوا لصالحه .

يكون في وعونه ويتعلمون ملكا عليهم . على البداية ويبحث غياب القوت في الحركات عزلا . الأناشي الذي يؤده لصفها . فيكي الشبك ليدكره يوجهونه ليه لبقلا : ه لقد وحشني بسلواني فكشكي إن أنا ساعدتك ه فرد القبل . الملك ه كما يعلم الجميع فإن الوضع التي يعطيها الواحد في فترة الانتعاشات لا تفرم صاحبها في شيء . ه ه . في هذه المسرحية يلعب التمازج دورا أساسيا . فالمحاكاة في ذاتها مقامة بالانحطاط إلى الأداة التي يستعملها العقل فوق الخشبة . وهذا التمازج يعتبر وسيلة للهرب من الماهر . نوعا الأصعب . للاعداد ما يمكن من المشاكل التي قد يثيرها عرض مسرحي مباشر . ويستعمل التمازج كترانس من الواقع الآتية . والمقطع الأحداث التاريخية وسياسية . ثم تظاير بحري الواقع المعاش .

( ٣ )

لا يتكرر الإنسان الأفريقي بالخاصة . . يهره ورانه عودا دون أن يحدد حاله . هذا التثبيت بالماضي

والجمعية الأعداد والرموز . غير التاريخ ، بل هو المسرح حياة الإنسان في شئ شككنا . انطلاقاً من الماضي نحو الحاضر . التاريخ يساعد على التعرف على التراث الأفريقي لهذا الرجل الأسود الذي أصبر على إتيان أنه لم يأت من عدم وأن وقوفه على تاريخه يفتح الآمل والثقة في المستقبل والاستمرارية دون السقوط في الخطأ الماضي وبالتالي ، يكون المسرح الأفريقي مسرحاً شعبياً لا أكاديمياً .

#### ( ٤ )

وبما أن المسرح الأفريقي مسرح شعبي ، فهو ملتزم بتجديد التوعية وثقافته الأساسية دون الاختلال بعنصر الأحداث القديمة . وإذا خرج من التاريخ ، فذلك يدخل في عملية البحث عن الذات ورسم الهوية الحقيقية . يقول إيمان سيدي : « إن مسرحي سياسي ، لأن المشاكل الكبرى التي تتسلط فيها أفريقيا هي مشاكل سياسية . يجب طرح الآلة للحقيقة الرئسية حتى تضمن استمرارها وأصبح ثقافة تساهم في تشييد نظام جديد تزيي تتفتح فيه الشخصية الأفريقية » .

وقد نأكد لنا ، من خلال المسرحيات التاريخية التي ذكرتها ، أن موضوعها سياسي يفتح ، والموضوع السياسي يفتح في نوعين من المسرح : نوع يعتمد على التاريخ والميتولوجيا ، ونوع يبتعد عن الحدث مطلقاً ويخلق معادلة . يتطلب النوع الثاني يعتمد على التاريخ إضافة تشييد الحقيقة بعد تطبيقها من البرزخية الاستعمارية ، كما في مسرحيات « موت تشانكا » و « حفي أيسوري » و « تلك كرسيسوف » . هي مسرحيات تكتب التاريخ ، تكتبها لا تعبر عن التطلعات الآلية ، وتقدم المخرج من متطلبات الباعة الرابعة ، فتلك زمر أفريقيا المتأصلة . وأكوري يعمل فكرة الوحدة الأفريقية التي نحيا بها نكروما ، والمسرحيات التي تعتمد الحاضر تفتح مواضيعها من

« فصل في الكونف » : « أنا نعي هذا الرجل ذي التامة البسورة . التي تعني الأسطورة » . تاريخ تسورا بكملها » .

إن الحقيقة التاريخية هي الإطار الذي تصور فيه الحكايات ، فالمسرحيات السابقة الذكر تحدثت في أغلبها عن القرن التاسع عشر ، ومع ذلك تحافظ على حداثة . ( فصل في الكونف ) تحدثت عن الصراع من أجل الحرية ، وعن حصول البلد على استقلاله ، وبعد هذا الثورة ، تم الانشقاق الحاصل في إقليم كاتانكا ، تم ثورة أخرى ضد حكومة لومومبا وأخيراً في هذا الإقليم .

أما جواردينه ، فقد أعاد حيافة حكاية الحاج عمر وزاوية ، ورسم التطلعات الدينية والحرية . ويصرح عزاب مسرعية « حفي أيسوري » بأنها لولوي تون الحقيقة والحيل ، رغم اتصالها إلى التاريخ بواسطة الشخصيتين الحقيقيين : أيسوري الذي يحكي قصة « وسابالالوندي » الذي علق على المسرح . حقيقة أيضاً هي الشخصيات التي ساهمت في صنع القرار كياناً ، ولطفا الأم ، وأخت سبيللا .

يذكر الأحداث يصبح أيسوري بطلاً تاريخياً . والمحو المسرحية الصورة التي رسمها له المستعمر ، صورة ملك صخر متفجع ومتوحش ، ويصبح الحاج عمر في زاوية رمزاً للمثل والحب والقدرة ، فهو يقول لطلابه : « أنت في هذه الزاوية في بيتك . أنت هنا حر وسيد نفسك » فطوقك تسوري مع حطوي . لأننا تسوري عند الله . وأيضاً ( لومومبا ) صورة الحقيقة كائن للشعب ، دافع عنه ومات من أجله .

لنستلنا الأمثلة السابقة نخلص إلى أن هؤلاء الشخصيات الجوزوا الحقيقة التاريخية إلى الأسطورة ، وأسطورة بهم لا تفي حقيقة التاريخ بقدر ما تؤكدوا ويؤكدوا مسرح واقعي يحكي إلى خدمة قضية



الى درجة التعصبة الجنسية لكل الذين يرفضون السير في  
الخط الذي رسمه . يصبح الواحد الأوجد ، الأمر  
الناهي . يلعب به اعتداده بنفسه الى القضاء على دمل  
ملك فرنسا وقال القيسر عندما بلغته اعتزازه التحلي  
عن مهمته . وقام بتعبئة لكل القوي الحية في البلاد ليهاد  
قلعة أهل من أهل جبل في هاني . لكن الشعب يثور  
على تصرفات ملكه ويستعيد المعارضة من هذا  
الغضب . ثم تستفيد من مساعدة فرنسا . ويصبح  
الجيش فيلدا للتحرك ضد زعيمه تحت حافز الأرشاد .  
وقد الامارة ليكر السخط وتصبح الخيانة في البلاد  
خيارا عن قلبية موقوفة . يرى أنباغ كريستوف هنا  
الاستعمار فيدارون بالتخلي عنه تيناغا ليعصاب بصدعة  
تلقا لكنا يصر على الظهور أمام حشود الشعب على  
حصانه بعد أن عاينه أحد الحكمة ولحام المشو لا يملك  
الان والملك على الجواد بسقط . يشعر بديانته ويقع  
حدا حية بوحيدة لشر السرية الى وجوده عائدا  
الملك وأنيابته . البندق والمركيز والكوت والمارس  
والسبطاخ والأارلبيك وحتى شاعر الملك . وهي  
بروتوكولات غير ضرورية يصر المؤلف على ذكرها  
والتهكم عليها لأنها موزونة عن الاستعمار .

ولكن مأساة الملك كريستوف في كون الرحلة التي  
تكن بعد الاستقلال زيدا معها مأساة جديدة بعدد ملامها  
العمل على اجتياز صحراء قفائية وأخلاقية وفكرية .  
وحق القصصية . وترسم لنا تفاصيل المسيرة كيف  
حاول كريستوف أن يجعل شعبه على الثقة بنفسه وأن  
يتخلص من مركب التخص الذي أورد له الاستعمار .  
ومن الطباخ الرديئة الدافئة من الجبل . وجد كريستوف  
نفسه يطلب من شعبه بذل مجهودات لرحل طاقته  
أذاك . لا يلهم الشعب ملكه . فيبدأ الضمر والسخط  
الناهيان عن ضيق الأفق . ويستغل طوب الأطماع  
والخسوم جعل الشعب فيثورون لثوار الملك ويثورون

السواقع السبوسي . استسلط الضمور على  
الشعبين المحليين خلف السوابهات الجنسية في  
عدة بلدان أفريقية . ويصل هذا في مسرحية  
ه لوكون جني . THOKO GMININ وفي فصل في  
الكولونجر . إذ تزيلان القناع عن التي الاستعمارية  
الجديدة للمجتمعات التي هي في طور التثيد . وهناك  
مسرحيات تهدف الى فضح حيلة شخصية القائد ونظام  
الحرب الوحيد . وتتشاط هذا النوع الأمي الى التهاد  
بالواقعة البطولية في ثورة ضد المستعمر كما في مسرحية  
ه القراء . التي تطرح قضية السود في أمريكا ومطالبهم  
من الاستقلال والعصرية . وتوصف الشخصية القوية  
والمخيم هو البروف . للكتاب مارسيل مالتيدا بأنها  
ملعبة كعاج وفصال شعب . ومسرحية ه إيمان هيلدا  
تصور المظاهرة الشعبية التي وقعت في ديسمبر ١٩٥٥ في  
لوارديك .

إن هذه المسرحيات تضع في أرواقها من القضايا  
التي تخطط فيها القريظة اليوم . فعلا ترى أن مسرحية  
ه مأساة الملك كريستوف . التي كتبها الكازينيكي إيه  
سوزر . تحكي قصة هنري كريستوف . وهو عديم قديم  
تطور الى طباخ . ثم الى جنرال ملك هاني . وهاني  
مستعمرة فرنسية . يلعب هنري كريستوف دورا حلاميا  
في حرب التحرير . تخرج هاني ويصبح الجنرال قائدا  
لمنطقة الشمال . كان كريستوف صديقا حبيبا  
لشبابين . وعاشا يومه فيساليين يصبح رئيسا  
للجمهورية إلا أن رؤاه السياسية لا تتطابق مع رؤى  
اليورجولزون في الجنوب فيثورون بأكثريه الى الشمال  
ويؤسس ملكا هاني الشمالية . وهذا يفتق التعاضل  
بين الشطرين . ثم نصب القيسر الفرنسي كريستوف  
ملكاً ليصبح أول ملك زمني في العالم الجديد . حدث  
بعد من مطلق العصر وفيهضة ضيقة الغضم . يسود  
كريستوف وينحول الى شخص أحادي الرأية . يلعب

« كوان أوبرا » . نفس المصنوع ينطرق اليه « دايه »  
DADIE في « ميارا » .

إن الليلة والشوش والقيل والليل طاعتان اجتماعيات استكبريا أعمال أمون داي ، خاصة مسرحية « عراقلي » . وكذلك الصاعقة المنتشرة لدى القبائل الأتريكية والتي تعتبر الآن العنصر الأخير شوم . وهذا يطرح نفس الكتاب موضوعها مستقلا في « السيرة » بحلي ويتخذ الطاعة . في نفس السياق ولكن ( غيوم أوبون ) ليسطر من هذا المهر الذي يدفع بالنتيجة يدفع أكثر دون اعتبارات أخرى في مسرحية ذكرناها سابقا « كلاج » تطالب بزوج . . ويجب الناقد برنارد سواريس على هذا الترخ من المسرح غياب معاجلة النظام الاستعماري وإداته لأنها تقتصر على التخللات وتترك العمل صوابية النتيجة للأطراف باعتبار أن

تعليمات وحتى أعداد الكيز على أذنة الأفراد بالزاي والطيفان الذي يطبع شخصية كريستوف . فيبدأ مسلسل الحياة بالأعوان . هناك منطقة تحفظ بكمائل لكنها بدوايا . منطقة « أليستكو » . تعمل على مساعدته لكنها تظل مساعدة من متخلفين . لا تعطي أمل نتيجة . وتذهب رؤية كريستوف البعيدة والتجنية إلى إيذاء ذلك الشعب وإفراكه إلى الليلة . لعل كريستوف هو تكرار الذي كان سابقا لعصره في المنطقة التي تزعزع فيها . لعله لومونيا الذي فشل . وحله واضح إلى الوسط المتغير والاضطراب الشخصية والتفكير المتغير يصحون مصالحهم فوق كل اعتبار . وحتى المستقرين الذين أقنعهم الاستعمار شخصياتهم وعقولهم الفكرية . هؤلاء يتنولون إلى غير جوارية الوطنية التي ذهبت كمرحلة الأصل . مرحلة الاستقلال . إلى الأمل .

( \* )

لو قلنا نظرة على المسرح الأتريكي ، خاصة منه المناطق باللغة الفرنسية ، وحاولنا أن نستيطع مصادر الإلهام فيه ومعناها ، لأؤكدنا أن البلد يشكل حيزا الزاوية في الأبداعات المسرحية والبلد هنا يطلق دون تردد عبد النظام الاستعماري وحده عقائده على المستويات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية . نجد أن هذا البلد يتعرض أيضا للمجتمع المفيد الذي يتميز بصراع الطبقات والاستغلال البشع للثلاث من طرف الإنسان . ويأخذ شكلا آخر وهو بفتح الخلف من العادات القديمة ويستمر استعراؤها في مجامع وأهل أن يتطور نحو الأحسن وهي ظاهرة تميز بها المسرح الحالي طيلة الخمسينات . الكتاب أمون داي AMON DABY يشجب الآراء القديمة ويقولها كذا دون التفكير في عملية التطور المتجددة في مسرحية

( ٦ )

ولو تسامنا عن هذا المسرح الأتريكي ، وعن وجوده ، خاصة أن الثقافة المحلية تدفع وتزججه وتطاول تحت العطف الأتريكي . وكل المصطلحات

لو قلنا نظرة على المسرح الأتريكي ، خاصة منه المناطق باللغة الفرنسية ، وحاولنا أن نستيطع مصادر الإلهام فيه ومعناها ، لأؤكدنا أن البلد يشكل حيزا الزاوية في الأبداعات المسرحية والبلد هنا يطلق دون تردد عبد النظام الاستعماري وحده عقائده على المستويات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية . نجد أن هذا البلد يتعرض أيضا للمجتمع المفيد الذي يتميز بصراع الطبقات والاستغلال البشع للثلاث من طرف الإنسان . ويأخذ شكلا آخر وهو بفتح الخلف من العادات القديمة ويستمر استعراؤها في مجامع وأهل أن يتطور نحو الأحسن وهي ظاهرة تميز بها المسرح الحالي طيلة الخمسينات . الكتاب أمون داي AMON DABY يشجب الآراء القديمة ويقولها كذا دون التفكير في عملية التطور المتجددة في مسرحية

الأوروبي ، كانت نظام احتفالات دينية مسيحية تشبه الطقوس الأفريقية . التطور جاء تدريجيا ، وأعله انطلق من بعض الفرصات القروية ، ماثون ، والتشادية التي تدور في حفل يتم في ذكرى رجل عظيم قروي . في هذا الحفل يأتي شخص ويقيم بحركات إيمائية قليل ما كان يقوم به الحفلة بالقرية . يأتي هذا القرية بعض الأصنام ليضعها في ركن ما ، ويضع بعض القطع الخشبية ثم يقوم بحركة أقل اشعالة للقرية والقرية لعمله . كان الراسل يلعب عادة للصيد ، الطقوس تقضي أن تشخص راحة الصيد ، فبأن شخص بحركات إيمائية أقل لبقائه للقرية في الأماني . كان الرجل عاريا لا يلبس . الطقوس تقضي بأن يأتي شيوخ القرية يرمز كنسوة الحجاب ويرقصون على صراخ الرجل والقصيدة ... ليس هذا قليلا ؟ ليس هذا

القصيدة القصيدة ترميها نحو المسرح ؟

(٧)

في رقص ( ماثون ) التشادية ، نجد القصة أمام بعض تعبيرات سردي ، بعيد التنوع حركات زعيم قروي راسل . وفي رقصات أخرى يسهو نفس التوجه في إعادة حركات الصيد والحيوان الذي تطوره الكلاب القروية ، أوديب ، ، وفي تصوير رقص الحب القروية بحفلات الزرع في أفريقيا الوسطى . إلى جانب مسرح الحركة ، هناك أيضا مسرح الكلمة والحوار . هو مسرح يمكن بالآلهة الانجازات العظيمة للقرية أو للبعد الأعلى للأمة يتم في المناسبات الدينية . مثلا - حفل توبيخ الملك كرميا حيث يقوم بتعريض هذا الأمير ما لتجزؤ . يصطاح على هذا النوع بالمسرح القديس .

ثم تطور المسرح ليظهر تعبيرات لا تكون فيها الرباط الديني حاضرا بشكل مكثف حيث لا تدور الطقوس مرة أحد . لو هو يعطي طريقة تتطور بها

التجارة الآن في هذا المجال تصورها الزيادة : تياتر ، THEATRE ، عرسا ، تراجيديا ، كوميديا ، الخ ... لكن إذا فطنتنا الطرف عن المصطلحات الفنية نجد أن فنون الدراما الأفريقية لا تنحصر لأشكال المسرح المتعارف عليه ، فالدراما تعني : الفعل - الحدث والحركة .

يقول كلود بيرو CLAUDE PERRAULT في موضوع له بعنوان : « أين نجد المسرح ؟ » . أن فلوست كتب : « في البدء كان الفعل » . وهذا الفعل تدور في المسرح الأفريقي ، الذي هو عبارة عن احتفال بالطقوس والأساطير . فطقوس الموت والبلادة التي تشدوها الأماني ، والرقص بالفتاح ، لا يتعدى من الدراما إطلاقا ، وبالتالي ، فهو دراما أفريقية . ولا تلعب بنا المقارنة بين الفتاح الأفريقي والأفريقي إلى اعتبار أصل المسرح الأفريقي قديما من الأفريقي . أن المسرح الأفريقي فعل عام تطور في عصر الدراما التي الألفية وساهم فيه الجميع ، والطقوس الأفريقية فعل خاص لخدمة الجماعات وبالتالي ، وأن المسرح الأفريقي القديم تقتصر إذا أن حامل الفتاح يقتصر روحا وحرية أساسية ، تقتصر من هذا أن ما هو عند اليونان فرجة ، هو عند الأفارقة طقوس ذات منبع ديني .

للمسرح الأفريقي أيضا جذور دينية . ابتدأت منذ القرن السادس قبل ميلاد المسيح ، حيث كان يتم احتفال على شرف الآلهة ديموزيس ، ولم يأت لفظ المسرح إلا بعد أن ابتداء شعب يكتب . والشعب الأفريقي شعب يقول ، الثقافة عند شوية تتناول فن طريق السبع ، والدين في المسرح ، إذا صبح التعبير ، صنعت السبع .

لكن تطور الطقوس إلى فن ، لا بد من وسيط يتم عبره هذا التعبير . فمن يعرف أن في العصر الوسيط

السويجاني فهو لا يعتبر مثلاً لأن حكايته مبنية على الحوار الذي يقوم به الراوي أو بعيد تركيزه هوذا أباه إلى عروسة .

( ٨ )

يسمى المسرح الأفريقي الأصلي بكونه مسرح الخطابة البدوية العائنة عامة . نتيجة المجتمعات للاحين ورحمة وقاصين مثل عبد القاسم في غينيا ويساعد الصانع ، والأركان AKAN في نيجيريا ، والمأمون في كوت ديفوار ، والأورولا في الكاميرون والكونغون وكبيل في النيجر والكونغوا في مالي ، الخ . . . تصبح القرية مخصصة للمسرحيات التي تعرض في سوارج المدن والساحات المصروية . هو مسرح يدمج أيضاً بدوية فنية وتقنية وشعرية خاصة ، إذ هناك رابط بينوي يجعل العلاقات مع الوظائف الثقافية الأخرى باقية للبيان ، وله كذلك علاقة بالطقوس في الأكان والماسون والموسيقى التي يرتفعها الحزب والمهرجة والرقص في لبيت والسكول . ويمثل الترقية الفنية الفنية على الطقوس والوظائف في العرض على مستوى . مستوى الراوي الذي يقوم بطور ثلاث شخصيات ، الراوي ، المسرحي والممثل ، ثم مستوى الراوي الفاعل إذ هو مثل بالمفهوم الكامل فهو يقوم وحده بالطور جميع الشخصيات والألقاب والناس والمحولات .

وتجسد التركيبة الشعرية في العروض التي تقدم للمتلعب أحدها كذا تعالج يومياً ، يتزوج فيها الضحك والضحك والحياة والوقت والشفقة والمروءة . وهذه العروض هي كوميديات ودراميات وملاحم في آن واحد . هو مسرح شعبي إلى جانب كونه مسرحاً للمخطوبة البدوية لأن موضوعاته نابعة من الأدب الشعبي من عرافات وأساطير وحكايات شعبية ، ومن الحياة اليومية ، مثالية ، واقعية وسياسية . ويظهر النظم عن الرواة المعبرين ، هناك التمثيل فلاحون

المرادف عن طريق الذين تم تعطي نهاية جلالة كرسال أيضاً عند الأبولونيون أو بامم الأكبر . يبدأ اعتماداً على الذين لكنه ينهي إلى خطب تنكري كبير خطفي . لا يختلف عن جلسات كرسالات العالم الأخرى . تدخل في هذا الخطب كرسالات الطوطمية التي تشمل القردة والمصايف . وقد حوّلها القصور أورولاس في الكاميرون إلى مثابة تهدف إلى تطوير فن الأكل . تطورت أيضاً ونقصة الموب . كرسالة الموندومون باندا . إلى رقص طقوسي دقيق وحركات للأقدام مغطاة ، حيث يتم قضاء الليل رقص خطفي . الواقع داخل القاعة ، وقد سلحت موعة الرقص الألهامي الأفريقي في العظم فمسة المسرح التقليدي . ورغم اعتماد المسرح الأفريقي من الطقوس الدينية ، فإن بعض القضايا التي استطاعت أن تعدد على التلوث السياسي لم تكن تعطي مسرحاً دينياً للقصود والخطب . بل كانت تعطي أملاً دينياً بدأت أولاً في الحياة . للعب فرى الياندا الكوميديا الأنثوية المبدأ بكونها *boxer* وهي عروض خارج الطقوس ، شبيهة بكونيديا ديلازي ، حيث يقوم بأحوالها شخصيات قارة غير نص مرحلي . أهم مواضعها الزوج المخلوع أو السرك وحليتها . المسرح وضحيته والسباق في الأسواق . تعتمد هذه الأصناف على التكاليف والصور والفرس . وعند قبائل البولوس تأخذ الكوميديا الشعبية طابع السيكودراما غير اعتماد بين فئتين متنافستين . يتم التوصل إلى المصالح المجهود عبر نزواتها الاجتماعية . كما أن هناك عروضاً أكثر جدية تستند عن الصراع البشري والسياسي وحوار طويل وتلعب وصراعات أقل على المثالية . وهناك أيضاً الساطير الدينية كقصة بيتا *PINDA* ونوع لبيت *MVET* المثلج في الكاميرون واليابون إذ هو عرض شامل يمكن فيه الفنان قصة ويغني ويرقص مستعينا بأحواله أثناء الحكايات

الابتدائية ، وأعطى للطلبة امتياز الحصول على الشهادة الثانوية ، لكن في مدارس خاصة لها مقراتها وبناياتها لا يمكن بأي حال أن تتوفى مع التعليم المتاح لآباء القرويين الأجانب . أما حصول الأهالي على شهادة البكالوريا فلم لم يكن واردا أن يجعلهم على قدم المساواة مع المتحصن وبالتالي سيكون الخطوة الأولى نحو القضاء على سطوته في جميع الميادين .

وقد بدأت العروض المسرحية الأولى في المدرسة المذكورة منذ سنة ١٩٤٣ تحت إشراف الأوروبيين . وكانوا يهدفون من خلال هذا النشاط إلى إسهام السرح وسيلة للتوعية بالعروض كانت تقدم باللغة الفرنسية من طرف ممثلين أفرانج في الأندية الخاصة حيث تتجمع الطلبة . وقد رأى مدير المدرسة لساول بيلرون

CHARLES BEART أن على التلاميذ أن يتجهوا نحو تعليمهم الأمية والنجح منها يأخذ مسرحهم طبعاً حيثما كان مسرحيات البولفار التي يقدمونها في الأندية الخاصة . وهذا ما جعل التلاميذ يذهبون خلال العطلة الدراسية إلى القرى والمدن والأماكن للبحث والتعبير عن مصادر مسرحهم تعتمد أساساً على الحياة التقليدية ومجرباتها . فتمنعوا من الأساطير والحرفيات وكانت حفلات نهاية السنة تعرف عروضاً لتقوى الأهالي يقدم خلالها أبناء كل منطقة عملاً يكون نتيجة لتعليمهم ويحتمل في تراجم . وقد كان هذا أهم أنشطة المدرسة وأنتجتها إذ كانت العروض تلقى قبلاً كثيراً . ولما تمت فرقة المدرسة سنة ١٩٣٧ بجولة في البلاد الأفرنجية عرضت خلالها مسرحية التي تم عرضها في نفس السنة أمام جمهور باريس في معرض استعراضي أقيم هناك في نفس السنة . ولقد نشاط المدرسة إلى تأسيس فرقة مسرحية تنافس في المدرسة الخاصة للبنات بروفسك ROUFFESQUE . جاءت بعدها فرقة عسطة أبناء من سنة ١٩٤٨ قدمت عروضها بمناسبة احتفال الذكرى

وصيغون ورعاة كما في الكويت . وأخيراً ، لأنه سرح يتوجه إلى الشعب بالمفهوم الوطني للفظ حيث تقدم العروض في الساحات العمومية والأسواق التي يرتادها الناس من مختلف الأمصار .

كذلك الفنون يلعب السرح دوره في المجتمع على عدد من المستويات ، منها المستوى الاقتصادي والسياسي والسياسي حين يستعمل الرقص والمطربس التي تهدف إلى تقديم السياسي أو الاجتماعي الذي يدعو إلى انصاف الأخرى والشركة وإلى العمل على تحقيق الرفاهية . وبالتالي إلى توحيد المنظمات والنظام الاجتماعي ، ثم يأتي المستوى الجمالي الذي يتجلى في لعبة والكوميديا والسوول . بعد ذلك والعصم يأتي المرح والترفيه والعصمك ، ويحضر المستوى التربوي فأسلاً أيضاً إذ السرح تجربة اجتماعية مستمرة تتكيف مع

طريق أسبق الخطاب الأسري والفلسفي الذي يسعى بتكملة أو يدرس أشكاله .

(٩)

إن تطور السرح الأفرنجي والتساه لتطبيقات الجديدة تابع من الدور الذي لعبه مدرسة ويليام بواني التي تم تأسيسها في غوريبا GOREE سنة ١٩١٣ . وهي مدرسة كان الهدف من تأسيسها تكوين أطر متوسطة تساعد الأطر الأوربي على مهامه في البلاد الأفرنجية ، من معلمين وموظفين أفرانج وغيرهم ، إلا أنها ساهمت في تكوين عدد من الكتاب على المستوى الثقافي ، ومن ثمة استغل الفن المسرحي مكانة تزايدت أهميتها ضمن الأنشطة الثقافية للمؤسسة حتى سنة ١٩٥٠ . لم يكن الاستمرار يعني من وراء تأسيس مدرسة ويليام بواني إلا تلبية الحاجات الخاصة . وهذا ما جعل نظامها محدوداً وصاروا . فقد حرص المتحصن منذ سنة ١٩٠٢ على عدم السماح للأفرنجي بتجاوز المهام المدرسية

منطقا للرئيس بالولايات وأبعاده المادية . ويحترق هويا ان الرئيس هو في الأصل اللغة الكلدانية ، لغة الجسد . وهذا كان يصبر عن أفكاره عن طريق الشعر والقضاء والرئيسي والرئيس والتشكيل . بعد هذا انطلق المسرح الى التفاعل ضد الاستعمار أيضا التوقيع داخل القاع خاصة أن السنوات التالية بدأت تعرف مسرحيين مختلفين جيليين يحملون رؤى اشتراكية وهم حول مشاكل العصر . وهي فترة منطقي أساء إليه سيزير . وهناك ويرتدده عالميه وموسيقى .

( ١١ )

إنه ظهور جيل جديد وعيا خاصا بواقعهم وإحساسهم ، يدرك معنى المعاناة الذي عاشها الرجل الأسود في ظل الاستعمار . قد جعل العمل الفني في المسرح صرخة ألم وحرارة العنق في المسرح مع من أجل الحرية يلهوهمها المسرح . تحرير القاع من بصمات الدخيل كان الطابع الأساسي في أكثر مسرحيات مدفوعة بونتي . إذ كانت بواسطتها عملية تطبيق السمعة شخصيات قاومت الاستعمار حتى الرمز الأخير كلات ديور LATDOR ولوداميل دوكايور LE DAMIL DE CAYOR وأمايو تيل AMADOU TELL وكان كيتا غودويا يستعمل أشكال المسرح التقليدي ليحفظها مضمونها وطنيا . وجعل ليوبولد ميدار سنخور وسيلو باغيان من شاكلا البطل الشعبي للاستعمار . أما إليه سيزير فقد أعاد خلق حاسة العبد الأسود القديمة في كل مسرحياته وذلك عبر « الملك كريسستوف » و « السومومبا » و « كاتيان » .

ومن المعروف أن أدب التفاعل هذا نجده في كل مكان يوجد فيه اللون الأسود تحت الضغط والعنصرية . في أفريقيا الجنوبية . والولايات المتحدة الأمريكية .

أما لكفاءة على الحسوبة . لكن هذه السنة تعرف توقف النشاط المسرحي حيث يظهر تنظيم جديد للتعليم يضع على قدم السهولة النظام الاكاديمي والفرنسي . فليما ، لم يولد هذا التنظيم من فراغ لكن الضغوط التي بدأت تنطبق ازمنة امبراطورية المستعمر هي التي أعطت هذا الإصلاح .

وهكذا تم تأسيس أول مركز للتعليم العالي في دالار سنة ١٩٥٠ ، وإن ظل الدخول إليه خاضعا لظفوس الحسوبة . حتى سنة ١٩٦٠ لم يكن عدد طلبته يتجاوز مائة وأربعمائة وبدأ تشكّل التلاميذ بالمحصلين على التكنولوجيا للانطلاق في الحياة الجامعية بضعف من محنتهم المسرحية وبضعف هم للحصول وبالتالي إلى التفكير في إعلاء الاستعمار ، فكل الإجراء الذي عمل مسرح ويلم بونتي على إبعاده عن الأعداء وذلك بحث التلاميذ على الاشتغال بالبحث والتعب في المسرح .

( ١٢ )

وقد عرف المسرح الاكاديمي ثلاث حقب منذ سنة ١٩٤٩ : فترة كيتا غودويا ( ١٩٤٩ - ١٩٥٢ ) مسرح المراقب الثقافي ( ١٩٥٤ - ١٩٧٠ ) والمسرح للقرنم بنوا مع المراقب الثقافي .

إن أهم هذه المراحل هي المرحلة الأولى . فقد ساء فيها المسرح التقليدي رغم تأثيره بمدرسة بونتي المعاصرة . وهو دليل على تنوع الوسط الثقافي الذي عاش في هذه مزايا « الفجر الاكاديمي » . كان كيتا غودويا يرى أن على التمثيل الدرامي أن يحدد اتجاه مسرحنا من حياة الاكاديمي انطلاقا من التاريخ والأسطورة والحقيقة . ومن ثم أعطى مسرحية « التلم » وهي كوميدية أفعالية واقعية تنقد القسوة الاجتماعية ونظامها الاستلابي . بعدها أصبح مسرحه أكثر حركة وسورا . فمؤسس مسرح الشباب الاكاديمي

الشعبية في كوتديفوا ، التي ما زالت مسرحية الآن مع استحقاقها لبعض عناصر المجتمع الجديد .

٣ - الموضوع الثالث الذي يحفل به مسرح أفريقيا الحديثة هو نقد الأخلاق السياسية فهذا سونكا يستنكر السلطة التي تتصلب بين النخبة والشعب في « حصان كوتوكي » ويصفح الأشرار ، « والتبشير والبلدح » ، والتسايل نحو المال والجاه واستغلال الفلحة العامة في أحداث الأخرى .

وهناك عدد من المؤلفين اختسروا بشكل السلطة الصعب والنفوذ ، إذ ظهرت بعد مسرحية تلك كرسول لا يهـ سيزر عدة أنواع من الأبطال على الطريقة الكسرية ، يحجم طموحهم والمواجهة التي تقوم بينهم وبين وسطهم . ولد أعطى سونكا لبطل مسرحية « حصان كوتوكي » ملامح كروما ، أما يرفان في « الضلال والغريب » فيعطي صورة حاكم حكيم ومترن يحب الوطن الشعب .

في هذا السياق تدخل المسرحيات ذات التوجه الأيديولوجي المشرم مثله بأعمال « شاك » إيفيان و « المصير عو أورليو » لاليتا و « أيا مان ساي لا » لكتوبا . وهو توجه يسي إلى خلق مجتمع المثالي يضمحل فيه الاستغلال وتكتسب فيه الشخصية الأفريقية ذاتها بعد التخلص من عناصر الاستلاب .

إن هذا المسرح ليس لقطرا في الماضي ، بل هو نتاج عمل العام والتكوين ، وهو يلتقي مع المسرح الأوروبي ، الشاعل والمسرح الثوري البرازيل والفيتنامي والأمريكي والصيني حيث ترفض الشعوب السجونة صراعا من أجل مجتمع أفضل .

ونستطيع أن نستخرج من الإنتاج المعاصر ثلاثة مواضيع رئيسية تطرق لها أغلب المسرحيات ،

١ - مقاومة الاستعمار . ما زال مدافعا لم يجب بعد وما زال جرح الاستعمار يترق . فوجوده السياسي القذير لقمعة أخرى مع انعطافه بإعلان استقلال البلاد الأفريقية . لرسم لنا « حفي البيوي » و « كوند والفورس » و « الخراج عصر » عناصر الشخصيات التاريخية لأفريقيا شوه الاستعمار صرحهم .

٢ - الصراع بين التقليد والمعاصرة . صراع قديم يواجه دائما جيلين مختلفين في التربية والعقلية والعلم . بعض الكتاب وكثروا لتدريج حول موضوع واحد كعصاة الأوت في مجتمع امريكي كذا في كوتو كوتوبا KOUAO ADIOLBA لاسون داي . ثم مسألة تعليم العادات لوقف تعليم في أقاليم . وفي مسرحية « نداء العراف » ، بينما يتعرض أمرون إلى عدة مشاكل في أن واحد ، وول سونكا الطائر على جناحه نوبل للألعاب سنة ١٩٨٦ كتب أشهر مسرحياته « الأسد والمهرجة » يتطرق فيها لتشكيل المواجهة بين الشباب والمسنوخ ، بين الثقافة الغربية والعقلية الأفريقية ، بين تصدع الزوجيات والزوجة الواحدة ، بين التقدم التكنولوجي واطاعة التقاليد ، والصراع القائم بين الفكر والأش والى « سكان المستعبدات » يضع سونكا حوار صراعيين . صراع الأجيال والمواجهة بين الحديثة والبنية ، وكيفيا كانت رؤيا الكتاب فهو يدخل المواضيع في إطار فكري سياسي يستهويه ويشير الاستهزاء من التصرفات السائدة التي لا يلبثها منطق العصر ، ولعل الكتاب يفتيح لتأثير كوميديات العادات

ليبدأ صياغة الكتاب بتحديد هدف الدراسة ، فالتة  
بأن سارتر ، صاحب نظرية الأدب المقدم ، جعل  
للأدب وظيفة اجتماعية ، فتمتص العمل رسالة الأدب التي  
التفتي ، هي الصدام الذي يحيط به ويهي فاته ،  
وتحتل نصيبه من السؤالية .

في مرحلة أول ، خاطب سارتر النورجوزية فقط ،  
في مؤلفاته وفي مرحلة ثانية ، استهدفت هذه المؤلفات  
جمهوراً أجنبياً ، ولكن أن ينشئ ، جنساً ملحوظاً ، جنساً  
بلا طيفاته ، وفي كل مسرحية من مسرحياته ، وجهه  
الكتاب لنداء إلى القارئ ، يطلب منه أن يتحمل  
مسؤولية حريته ، وأن يستخدم هذه السؤالية في تغيير  
الواقع ، سعيًا إلى حرية الجميع .

وهذا الرأي ليس خريفاً كما قد يتبادر إلى الأذهان .

فالحرية التي يطلب بها سارتر في مسرحية « الشيب »  
التي هي من الخرافة التي يتحدث عنها في « القبطان  
والزوجة » ، وفقاً لكانت سارتر قد سعى إلى أهداف محددة  
من خلال مسرحياته ، فإن هذه الأهداف ثابتة القس  
عندما استخدم المسرح كأداة للاتصال بالقارئ .

ولما كان سارتر من أرائك القاصين الذين اعتمدوا  
بالقارئ ، فإن على هذا الأمر ، حسب ما نقض به  
نظرية الأدب المقدم ، أن يسلط السيل الذي قدمه له  
الكتاب ، القليل ، تحول مؤلفه الكتاب إلى صديق ،  
من خلال كتاباته أول من تقدموا مسرحيات سارتر ،  
الأسباب التي جعلت القارئ يند في الواقع عن هذا  
السيل . واختارت عملية القارئ في المسرح بالذات لأن  
المسرح كان الوسيلة التي حاول بها سارتر أن يخرج من  
عزلة القارئ .

ويلاحظ أنه ، جونسون إن سارتر أصبح كاتباً  
جامعياً حقا بفضل مسرحياته . ونقلت المؤلفات نظر  
إلى أن تحليل عملية القارئ ، الذي نتج من حنة عشر  
صداً تقريباً ، أمر لا بد منه في حالة الأدب المقدم

**جولة في كتاب "انخريريهما السرة"  
سرجي ج. بي سارتر أمام أولئك نقاره**

**صياغة أسعد**

أسعد الأدب الفرنسي

بكلية الآداب - جامعة القاهرة



بالنظري ، لا بالعمل الأدبي لحسب ، وإنما بشخصية  
النظري أيضاً . ووفقاً لظهور الكتابة للأدب ، تعتبر نوايا  
الكتاب مجرد معنى ضمن معاني أخرى كثيرة . لكن ، إذا  
كان منظورنا يمثل منظور سارتر في أغلب الأحيان ،  
فلأننا نحاول أن نبين ما حاولت إليه نوايا سارتر ، في  
عملية التواصل المسرحي . ونلاحظ أن الكتاب  
المقروء ، كما يراه سارتر ، لا يستخدم الشعر لأنه لغة غير  
أصلية . يستطيع النظري أن يعطي القصيدة المعنى الذي  
يريد . . بل يلجأ إلى الشعر ، وهو بمثابة « زجاج شفاف »  
يرى القارئ من خلاله الشيء ومعه ، ( ص ٤ ) .  
والشعر أداة للتواصل مع القارئ ، يلجأ إليها الكتاب ،  
لكن لا يشرب حذره من الأخطاء في الأسس أو المفاهيم .  
ولا يمكن للقارئ أن يترك ، عن وعي ، المجال الذي  
يهدف إليه الكتاب ، خاصة إذا كان مصحراً لثقافة

بالذات . ويقول من المعلومات المفيدة صلياً من  
موضوع كتابنا إن نظري مسرح سارتر لم يخل قط  
( ص ٦ ) . وكان الدارس يكتب بالآثار السجوية  
التي وجدت في مذكرات سيمون دي بوفوار . وتوضح  
أما تسمى إلى هدف أبعد من نظري مسرحيات سارتر :  
« لا تقتصر أهمية هذه الدراسة على المهتمين بسارتر  
فقط ، فعمدتا نظري الضوء على سياق النظري بالنسبة  
لكل مسرحية ، وما كان يتطوره النظري ، لتكامل  
الدراسات الخاصة بمسرح تلك الفترة خاصة »  
( ص ٦ ) .

ولمصر ، تقول المؤلفة إنها جعلت كتابها وظيفاً  
تسجيلية ، عندما أطلقت على عدد كبير من المقالات  
الصفحة التي لا ييسر الوصول إليها . . فاشارة إليها  
وتذكرها .

وبعد تحديد هدف الدراسة ، ترى المؤلفة أن لا  
من إيضاح بعض النقاط النظرية والهجينة ، مثلاً  
لفصل يتحدث عن « التواصل الأدبي » الذي نواياه  
نظرية سارتر في الأدب ، والعرض المسرحي . أي مائدة  
النظري ، الذي تختلف عن النص المسرحي الذي يخصصه  
كتاب . كما أنها تحاول أن ترسم لوحة شاملة لمجالات  
النظري لكن أعتقد عليها موقع النقد الأوان السمين  
ظهرت مثلاً في الصفحة اليومية أو الأسبوعية ،  
ولبن أهميته .

ولم يفرق الكتاب بين مفهومي « الأدب » و « الأدب »  
المقروء ، وتضيف أنه ، في حالة سارتر بالذات ، لا بد  
من التفرقة بين التواصل الجدلي ، والتواصل الذاتي .

وفي الحالت الأولى ، يزيل للنظري ليس الخاص  
بأية النص ، ويحيط هذا الأخير بمعنى يقف مع نبوءة  
الأمية ، والتاريخية ، والاجتماعية ، والايديولوجية ،  
والشخصية . وبالتالي ، تصرفنا الوثائق الخاصة

الكتاب ، يسعى إلى نفس السياق الثقافي  
والأدبي . ومع ذلك ، يطمح سارتر بأن للنص  
الأدبي حيداً لا يهني . بل نظر القارئ فقط . وإذا  
كان عمل الكتاب المقروء يتضمن مستويات عدة من  
الغنى ، فإن هذه المستويات مجعاً متصوفة من  
المؤلف . هذا ويهاجم سارتر ، بعض ، النقد القديم  
يحاول عن معاني لا شعورية في مؤلفات كتاب سارتر ولا  
يستطيعون الشفاه من أنفسهم . والقراء في نظره :  
« إبداع صريح » مكمل لعملية الكتابة ، و« صرخة  
القارئ » ، التي أهدأها نوايا المؤلف . تتعلل أساساً  
في إمكانية قبول العمل الأدبي أو رفضه . ولأن المؤلف  
يسعى إلى التفكير في العالم ، فقد البعض مقاربة بين  
الأدب المقروء والكتابة . لكن سارتر أخذ ما يلزم من  
إحباطات إزاء هذه المقاربة . والدعاية ، في رأيه ، تؤثر  
على التفاعلات الفكرية لدرجة أنها تسلب حريته . ومع  
ذلك ، فإن الأدب ، كما يفهمه ، لا يعمل القارئ ببل  
المقصود رغم أنه ، لكن نتيجة لجدال المؤلف .

لأنك فيه أن رد فعلهم أصيل ويشكر أكثر من رد فعل  
الشقاء الذين جعلوا بعدهم . لذلك ، إذا أراد الباحث  
أن يعرف كيف استقبل الجمهور مسرحية ما ، وجب  
عليه أن يبدأ إما كتب عنها في الصحف اليومية  
والأسبوعية ، بالإضافة إلى أن الشاهد حتماً ما يكون أكثر  
عبارة من المظلي العادي ، وأكثر معرفة بالعروض  
المسرحية الأخرى التي تقدم في نفس الوقت . وهو  
يشاهد العروض المسرحية لكي يكتب عنه ، يمكن  
الجمهور لهذا ، وللاطلاع مؤلف الكتاب أن يحضر الشاهد  
يرفضون قراءة النص قبل مشاهدة العرض ، لأهم  
يقضون أن المشاهد لا يقرأ . وفي حالة سائر بلدات ،  
كانت الصحف التي تصدر في بلديس آنذاك متنوعة  
حيثما يستطيع كل قارئ اختيار الصحيفة التي تنطق مع  
مستواه الثقافي وإيديولوجيته . وبالتالي يقترض وجود  
توافق بين إيديولوجيا الصحيفة وإيديولوجيا القارئ .  
وبصرف أن كتابات الشاهد تؤثر على رغبة القراء في  
مشاهدة هذه المسرحية أو تلك . وغالباً ما يجاز القارئ  
المسرحية التي يريد مشاهدتها لأنه قرأ نقداً عنها . ويحضر  
النقد ، في هذا الصدد ، أملاً جانياً .

تتقبل صاحبة الكتاب بعد ذلك أن يتغير  
الاعتبارات المنهجية ، فتذكر الظروف التي نشأت فيها  
المسرحية موضوع البحث والدراسة ، وفقاً للتسلسل  
الزمني . ثم تحاول أن تلتفت على نوايا سائرس بشأنها .  
وهذه أصعب المراحل . وتتقبل النص الأني بقدر  
الامكان ، وتعتمد أساساً على تصريحات سائرس نفسه .  
لكن التصريحات المعاصرة لأول اصراع للمسرحية لا  
توفر دائماً ، والتصريحات اللاحقة يجب أن تؤخذ بعين  
الاعتبار ، خاصة إذا حصلنا في الاعتبار لظهور فكرة  
التؤلف . وتعقد أن كل هذا مشكلة التصريحات التي  
ظهرت في الصحف الخاضعة للرقابة . تكفي هذه  
الأسباب مجتمعة ، تقول الكاتبة أنه لا يمكن أن تعتمد

وتلاحظ من لغة الكتاب أن العروض المسرحية بعض  
المعارض . فعندما يواجه الفرجح العرض يواجه نصاً  
مسموعاً ورمزياً خضع لعملية الاصراع . وعادة ما يتول  
هذه الأخيرة المخرج ، والممثلون ، ومصمم الديكور ،  
الخ . . . والعلاقة بين العناصر النصية والعناصر غير  
النصية تجعل من الاصراع عملية ذات وضع خاص ،  
لربط النص المكتوب بالمظلي .

ونظراً لطابع العرض الديناميكي ، ولأن العروض  
المسرحية لا يتكرر أبداً ، فإن مادة المظلي لا قليل إحداه  
البناء . ومع ذلك ، ترى الكاتبة أنه لا بد من الاقتراب  
منها بقدر الامكان ، والاستعانة بالمؤلفين المشاهير .  
أولاً ، لا بد من التأكيد من أن النص الذي اعتمد عليه  
أول من أخرج المسرحية مطبق للنص الأصلي . ثانياً ،  
لا بد من محاولة إعادة بناء الاصراع بناء كاملاً ما يمكن .  
وفي هذه الحالة ، يستعان بأحد العناصر ، المقصود بها  
القطاعات الشبورة في الصحف اليومية والأسبوعية . لأنها  
عادة التحليل ذاته ، وتستخدم الصور ، والمكتبيات ،  
والنص الذي اعتمد عليه المخرج ، والموسيقى ،  
واللهجات المعاصرين ، وبرنامج العرض ، الخ . . .  
ومن المهم أيضاً أن يكون المدارس فكترة صالحة من  
المثاليين الذين قاموا ببلول عرض ، لأنها قد تؤثر على  
المظلي . وفي من أحيان أن كل هذا لا يحرض الباحث  
عن العرض ذاته . وعند تقييم المدارس لوثائق المظلي ،  
لا بد من أن يأخذ بعين الاعتبار أيضاً خضوع الفرجح  
لظروف مختلفة من ظروف القارئ . قد تؤثر على تصوره  
للنص ، لأسباب إن التباين عدا ما يكون سوازاً بين  
المصيرين الصوتي والبرني . وهذه العوامل مجتمعة  
تجعل من تحليل نصي العرض مخاطرة عظيمة ، لكن لا بد  
منها .

وتختار أول من تقدموا عرضاً مسرحياً ما أهمية  
خاصة ، في تاريخ نصي جهود الفرجحين له . فمما

سائر المسرح ، من الناحية النظرية ، لأن هذا المفهوم هو الخلفية التي تعتمد عليها في تحليلها للقطاعات النصية . وتلاحظ أن سائر عرض الفكر ، عن المسرح في عدد من النصوص التي كتبها الخليل في ظروف خاصة ، وينتقل منطلها في محاضرات وأبحاث .

في كتابه : « ما هو الأدب ؟ » . لم يقتصر سائر للمسرح إلا حصة عشر سطراً . وعندما تحدث عن الأدب ، ففقدناه جنأً أكثر من الرواية . وبالتالي ، يمكن أن نخبر أن اللون المسرحي كان مستبعداً من الأدب المقدم . لكن نصوص سائر النظرية عن المسرح تثبت أن الأفكار الرئيسة التي جاءت في : « ما هو الأدب ؟ » تستحب عمل المسرح أيضاً . هنا ، ولم يتحضر هذا الكتاب أبداً بحاجة إلى عرض الفكر عن المسرح بطريقة منظمة ، مع أن هذه مسرحياته بطرق عدد رواياته . ويرجع ذلك بصفة خاصة ، لا إلى هيكل سائر بل إلى المسرحي ، كما زعم البعض . وأما إلى نظر إلى الأدب والمسرح ، منذ أن كان طفلاً على أنها شيان مختلفان كل الاختلاف .

وتلاحظ الكتابة أن فلسفة سائر مرت في تطورها مرحلتين رئيسيتين : مرحلة « الوجود والعدم » (١٩٦٣) ، ومرحلة « نقد العقلية الجسدية » (١٩٩٠) . ويقول الناقد برنارد تورت ، بوجود مفهومين مسرحيين مختلفين ، يقابل كل منهما واحداً من هذين الطرفين الفلسفيين . فالسرح « كما فهمه سائر في المرحلة الأولى : صراع بين الحقوقي في مواقف يصور مشكلة حالية في شكل أسطوري لكي يواجه المفرجون واقعهم ويسألواهم بالتالي » - (ص ٣٩) . أما في المرحلة الثانية ، فبطلت جدلية الإنسان / العالم ، محل المواجهة التي تؤدي إلى الصراع حول الحقوقي .

وتشير الكتابة إلى توجهه الشديد بالاختلاف بين سائر ، وب . برغت : كلاهما يسعى إلى السهولة في

عمل مسرحيات سائر فقط . ومع ذلك نطلق منها ، ونبحث عن مطابقتها للمعنى الحراري للمسرحية ، وعلاقتها بما كتبه سائر في نفس الفترة . وتلاحظ أن المنهج المتوسط والناقد لا يوجهان العرض المسرحي قبل أن يتكوتا فكرة عنه . فبعد ما نشر الصحف ، قبل أول عرض للمسرحية ، معلومات عن الموضوع ، والممثلين ، وتشر أحداث مع المؤلف والمخرج ، ويسعى من خلال كل هذا إلى لفت نظر القراء إليها . ولابد من تحليل كل هذه النصوص ليان تأثيرها على تلقي المسرحية . ولذا وبعد البرنامج ، يجب تحليل ما ورد فيه أيضاً . فبعد ما يعتمد عليه هناك الصحف اليومية في كتاباتهم . وقبل أن تحليل الواقعة عدالات القضاة ، أحول أن تعطي القراء كتاباً ذكر ، من رد فعل الجمهور عندما عرضت المسرحية لأول مرة .

أما المقالات ذاتها ، فخطتها الكتابة ولها اتباع توالي مع تدورها ، مع ذكر أهميتها من حيث الكم ، وتقدم نتائج تحليلها ، بعد تقديم صورة عامة لأداء القضاة المسرحية . وتتعلق هذه النتائج في صورة المؤلف من خلال المقالات ، وعناصر العرض بعد أهميتها ولها للمؤلفوسوعات التي الترت ، والقيمة الدرامية ، والأخراج ، الخ ..

ولرجع الكتابة أيضاً إلى مقالات المجلات لتؤكد وتعين النتائج التي توصلت إليها . ولذا كانت المسرحية قد أثارت نقاشاً أو جدلاً ، تولفت عددها الكتابة ، كما تولفت عند الأحداث الصغيرة التي التويشت بالأخراج المسرحية . وفي النهاية ، أحول الكتابة أن تبين أن أي مدى يمر تلقي القضاة للمسرحية عن تلقي الجمهور لها ، ويبحث عن أسباب « سوء التفاهم » بين المؤلف والجمهور .



بعد هذه المقدمة الوافية ، نتحدث الكتابة عن مفهوم

ينقل عنها ، يفعل ذلك بحرية . في النتائج القديمة ،  
 بنسب (أورست) بتقليد أرائة الألفية - كما في  
 « السيلاب » ، فيرفض أورست وصداية زيوس لأنه  
 يعرف أنه حر . ويقتل إلهيست وكلينسترا هو الفعل  
 الذي يجاريه ذاته ، ويؤكدها أدات حر . وقرار القتل  
 الذي اقتله ، يمثل تحول الوجودي . ويرى سارتر أن  
 الحرية التي يمسدها أورست في بداية المسرحية ، ليست  
 في الواقع إلا حرية مضادة . فيظهره الخاص للحرية  
 بتناقض مع القدرة من ناحية ، والحرية غير المقترنة من  
 ناحية أخرى . ويطلب أورست بالحرية من أجل نفسه  
 فقط . فقلته الملك القصب ، وأمره من المدينة  
 ورواء الدياب الذي يرمز إلى الندم ، يخلص سكان  
 مدينته أوجوس من « سوء القية » .

والحرية ، في نظام سارتر الفلسفي ، لا توجد كتلق  
 بداية فقط ، بل توجد على المستوى الاجتماعي أيضا ،  
 كونه يجب الوجود إليه . ولا يكفي الإنسان أن يكون  
 حراً - بل يجب أن يشمل مسؤولية حرته .

أذن ، غير سارتر عن تولاه أثناء الاحتلال بمعارات  
 فلسفية فقط ، ومن ثم ، يمكن القول بأن « الدياب »  
 مثال لما جاء في « الوجود والعدم » . لكن الأمر يختلف  
 اختلافا تاما بعد التحرير . فهي الطلب التصريحات التي  
 أعلن بها سارتر بعد التحرير ، أكد أنه كتب « الدياب »  
 لواجهة التحلل الذاتي ، وأن الأسطورة كانت مجرد  
 وسيلة لأعضاء تولاه عن الرقابة : « لقد أردت ، بكتابة  
 مسرحي ، ووسائل التواصل » ، أن أساهم في  
 اتصال شي « من وراء الندم » . وكان لابد من تشجيع  
 الشعب الفرنسي « - (ص ٢٢) .

وكان قد نشأ ، عن الرسائل التي يوجهها الفرنسيون  
 بشأن الامة الفرنسية ، ولجميعها الاتاحة ، ونشرها  
 المصحف ، احساس جماعي بالذنب ، كما كرس  
 الاستسلام الناتج عن الغزوة . وهكذا تحولت إلى

تغير الداف ، من خلال المسرح . لكن سارتر يختلف عن  
 برخت في نقطتين : أنه لا يريد أن يرفض البيولوجيا  
 معينة على الشقي ، ويصر على مشاركة هذا الأخير  
 الوجدانية . ولا يكتب أيها دعايا ، بل يرفض دائما  
 فكرة المسرح الحظ ، أي المسرح الذي يحاول أن يناع  
 عن البيولوجيا معينة ، وإثبات شي « ما » ، باستصدار  
 المسرح الذي يتجاوز فيه القوافل لفكرة ما . هذا ويكفي  
 سارتر بطرح التناقض ، بدأ من حلها . . ويرى أن  
 التفرج ، لا القوافل ، هو الذي يجب أن يتجاوز لفكرة  
 ما . أما برخت ، الذي يكن له سارتر تقديرا عظيما ،  
 فلا يجرم هذا الجدا ، لأن مسرحه الخضمي - يحاول أن  
 يثبت شيئا ما ، ويخدم القدس الذي ينظم على المفرج  
 أن يستخلصه . في حين يرفض سارتر الأدب الذي يطبع  
 التلق فوق القلوب ، ولأ يسمى إلى تغيير الداف من

خلال الأدب ، لا يصح بالذنب في سبيل الأكرام  
 ● ● ●  
 واختصر مسرحية « الدياب » مسرحية « سيلاب » ، أو  
 جاز القول . كانت سارتر ينظر من كتابتها الكثير .

وقالت سبون « دي بوفور » ، أنها كانت « أقل شكل  
 القافية الوحيد الناتج السارتر » - (ص ٢١) . وهذا يعني  
 أن سارتر استهدف بكتابتها الأحداث السياسية الراضة  
 فقط . لكن هذا الرأي في صياغة إلى الخطي : « هل  
 استهدف سارتر أولا الأحداث السياسية الراضة ، وبعد  
 عن رسالته هذه بلغة فلسفية ، أم أراد أن يكتب دراما  
 فلسفية قدمت فيها أحداث الراضة ؟ »  
 (ص ٢١) .

ولكن يجب على هذا السؤال ، تتحدث الكتابة عن  
 مفهوم سارتر للحرية أثناء الاحتلال ، وبعد الاحتلال .  
 أثناء الاحتلال ، استطاع سارتر أن يقرب الحرية من  
 الفرد ، لأن الإنسان ، كما قال في « الوجود والعدم » ،  
 يتحكم عليه بالحرية . . والحرية لحد . . وحتى عندما

لشعرها وعرضها بموافقة سلطات الاحتلال . کیا زعم  
البحر ؟

ولقد الكتابة بالشعر . لأن الظروف وحدها هي التي  
جعلت سائر يواك هذا البعد لواءك . ويوجد أكثر من  
سبب جعل سائر ينح هذا الشعر . بعد الاحتلال .  
أصبح من الممكن أن يكون بصوت عال ما كان لا يتطرق  
حتى بالهوى به أثناء الاحتلال . وربما أحسن الكتاب  
بالفعل بالحاجة إلى تبرير موقفه . على حد قول أحدائه .  
هذا . بالإضافة إلى أن اعتماد السياسة كان قد زاد بعد  
التحرير .

ولي فترة معينة . رأى أن وجود الأدب لا يبرر . إلا  
تأثيره المباشر على الواقع . وفي ١٩٦٤ . انصرف في لحظة  
أدبية قد فقد فيها كل أدبها الخاصة بسلطة الأدب  
الطبيعية . بأن أسطورة أورست كانت في حد كبير مع  
الانحلال الثقافي . فاقصد رأى فيها . إنساناً في  
موقفه . وكان يبحث عن هذا الإنسان . ومثالي .  
أقول لعمري . بأدب الشعر . القديمة إلى . كأدب الحرية .  
الحديثة . ولقد تشكلت ليرنار غوروت في عام ١٩٧٩ :

« كنت فترة ذات يوم . بعد الظهر . وفصل .  
وجئت بداية « الدياب » ١١ »

فكذلك أسقط النظرية التي تقول أن سائر احتار  
أسطورة أورست لكي يتدفع الرقابة الألمانية . ولما كان  
قد جاء إليها . فلأن . أي إبداع جديد كان يأخذ عنده  
تلكا أسطورة . منذ البداية . . . (ص ٦١) . . نظراً  
لثقافت اليونانية واللاتينية . فضلاً عن أن تشكل  
« الدياب » الأسطوري مكانه من عدم الجوار حدوده  
« القاعة » .

ويعطى سائر أن يوفق بين المطلق الميتافيزيقي ونسبة  
الحديث التاريخي . هذه المعادلة . ومفطرة المستوي  
الميتافيزيقي على السريعة . هما المسألة ولأن عن الموضوع

الدخل التركة العنصرية التي كان يجب أن توجه إلى  
المحتل وحفظه . وأصبح الفرنسيون عاجزين عن  
المقاومة . وإراد سائر بكتابه مسرحية « الدياب » أن  
يتألق هذا الرضيع . وهكذا يفسر الواقع السياسي في  
تلك الفترة نوايا سائر . وفسر سائر الرسالة التي يجب  
أن تقرأ . من خلال الأسطورة اليونانية . بقوله : « ويز  
شعب أرجوس إلى الشعب الفرنسي . ويز أورست  
إلى لغة من الفرنسيين قامت بقتل الآكل » . (ص ٥٧) .  
ولما أن يثبات كان بحث الفرنسيين على الدم والمقصود .  
التفرد سائر الاحتفال السنوي بالشعر . حتى يظل  
الحرف مستطراً على أيدى أرجوس . أما عطائهم  
الأول . فتستل في عدم أورست على مقتل إيجالون .  
كذلك . تطرح المسرحية بعض القضايا من خلال البعد  
السياسي لحالتها . كان من المتوقع أن يستولي أورست  
التي على السلطة . بعد أقل المطالبة . وأن يكون  
بعضها أكثر عدالة . لكنه برح عن الحقيقة . ويجعل  
الوقوف في هذا الصدد : « عندما أركضت « الدياب » .  
أوجدت كثيراً أنني جعلت أورست برح وحيداً .  
لكن الظروف السياسية كانت قد دفعتني إلى تغيير  
الأمور على هذا النحو . كان أورست يحدد حركات  
القومية المختلفة التي لم تضع برنامجاً فعلياً . لكنها  
حاولت أن تحرر الشعب الفرنسي من الظلم . ولم يوضح  
هذا البرنامج إلا بعد التحرير . . . ١٢ »

ولتتم الكتابة حدودها من نوايا سائر وبأسلوب  
الآتي :

« ولما كان يقصد سائر بكتابه « الدياب » ؟

ولقد قلنا : أن تصريحات سائر أثناء الاحتلال  
كانت منصبة على البعد الفلسفي فقط . لكنه غير من  
نوايا بعد التحرير . عبارات سياسية أيضاً . فمثل يحي  
هذا أنه خلق الحق السياسي بعد كتابة المسرحية ليرنار

التي يكتبها حالها : الأناكروم . كقصيدة أصلية شخصية ، لا يمكن أن يكون أساس العمل الجماعي . أما المسرحية ، فيمكن أن تقرأ فرائد عدة : يمكن أن تقرأ فرائد نصية ، المسرح علاقة نورست بروس ، بعلاقة سارتر بجنده ، ويمكن أن تقرأ فرائد ماركسية ، نوري في نورست فترا يسعى إلى مجتمع بلا طيفات ، أو فرائد مسيحية للمسرحية بمحاولة التباديل الاخلاق . ونلاحظ المزاولة أن هذا البعد لم يطرأ على المسرحية فمرضا ، فهو يعمل منها بعيدا موجها للمكانات الكونية خاصة ، مع أن سارتر نفس صراحة أنه يستهدف بها « الاحساس المسيحي بالخطية » . وتختلف المزاولة عند « القلب » ، . . . ومواقف الرقابة الألمانية هنا . ونلاحظ أن عدد المسرحيات التي تعرضت لأول مرة ، أو أعيد عرضها ، ودخل المسرح ، دليل على أن الحياة المسرحية في باريس كانت متضخمة للغاية أثناء الاحتلال . وكانت المسرح أكثر حيوية في هذه الفترة ، التي يدخل لكافة أنواع السبيل التي كانت غالباً أشد : قوت لغة الحوار التعبيرية على محلات المشاء والاستقبال ، ونظم عدم توافق البتزين على عطفه نهاية الأسبوع في الريف ، وقلت منافسة دور السينما للمسرح ، لأنها لا تعرض الأفلام الأمريكية ، ولأن الفرنسيون يهاضمون الأفلام الألمانية .

لكن السبب الرئيسي لانتمائ المسرح في تلك الفترة ، في رأي المزاولة ، هو حاجة اليساريين إلى الحرب إلى عالم أوسع يتنوع فيه هموم حياتهم اليومية . وتصادف صاحبة الكتاب عن مواقف السلطات الألمانية التي كانت تسيطر على الحياة الثقافية في باريس من هذا الانتماء ، وكيفية استجابتها فيه . ويقول أن السلطات الألمانية كانت تجبر مديري المسارح على إدارة مسارحهم . مع الأخذ في الاعتبار الموقف الفرنسي ، يعني هذا : أن « تحالف على خشبة المسرح أي جنل

لها يتعلق بالأخراج . يبدو أن النص الذي اعتد عليه جولان ، خرج للمسرحية ، كان في جوهره تطبيقاً للنص الأصلي . لكن ، ما هو البعد الذي أكد عليه المسرح ، أثناء تولد بعده ؟

تلك الصور الخاصة بالديكور والأزياء على أن المسرح أراد ألا يبعد عن الأزمنة القديمة ، والمسرح الأفريقي بالذات ، ما دام قد ليس المثلين . باستثناء أصحاب الأديان الرئيسية - الخمسة وأربعة عالية . كذلك ، اكتسبت العناصر البصرية في الأخراج على الجانب البربري في اليونان القديمة . وأراد المسرح ، فيما يبدو ، أن يعكس نوعاً من المسرح الشامل . عليها هذا رفضت إكتسار وكثير النكهة ، التي ينطليها العرض ، تشمل هذا العرض على بعض الأنماط والموسيقى التصويرية .

لكن السبب الرئيسي لانتمائ المسرح في تلك الفترة ، في رأي المزاولة ، هو حاجة اليساريين إلى الحرب إلى عالم أوسع يتنوع فيه هموم حياتهم اليومية . وتصادف صاحبة الكتاب عن مواقف السلطات الألمانية التي كانت تسيطر على الحياة الثقافية في باريس من هذا الانتماء ، وكيفية استجابتها فيه . ويقول أن السلطات الألمانية كانت تجبر مديري المسارح على إدارة مسارحهم . مع الأخذ في الاعتبار الموقف الفرنسي ، يعني هذا : أن « تحالف على خشبة المسرح أي جنل

بشر الصالح أو الثور ، وأقل منها يكن يجرى في  
لغة العرض الشرعي - ( ص ١٠٥ ) -

على كان يعني الطرح بقوله هذا اعتبارات عامة ، ثم  
كان يتأ بالآراء التطورية التي أهدت ، وأراد أن يفسر  
المجهول بقوله هذا ؟

وبواصل ( دولان ) حديثه بقوله : أن الشرعية  
كانت تطرح كثيرا من المشاكل الفنية التي تتطلب حلا ،  
وإن شكلها الحديث فرغم على المثلين أداء متوخا ،  
بغني ثلاثة دواء السخية في أغلب الأحيان ، يذكر  
المثلين الصالحين الذين يتكونون جميع الكورس ،  
وجميعهم من ثلاثة مترسة المثلين تطورا تقريبا خاصا  
على استعمال القناع ، والفناء ، والحركات الجماعية .  
بالتصا ، غير ( دولان ) في حديثه عن رغبته في  
إثبات حبه كسفرج .

ويبدو من خلال مقال كتبه أحد القاد الألمان ، أن  
المجهول الذي تحدثت أفعبه المسرحية في عرض  
خاص ، كان يقدم المصنوعة الأفعية . . . والخاصة  
بالخداة : ١ قبل يعني هذا أن جيفوف دولان والقائد  
فهموا رسالة سائر السياسة التي تضمنتها المسرحية ؟  
ومره العارفون بواطن الأمور بالانجذاب : كتبت  
( سيمون دي بوفوار ) على سبيل المثال : « يستحيل  
الاعطاء في فهم معنى المسرحية . . . وأحدثت كلمة  
( الحرية ) اعتبارا مدروسا ، عندما تنطق بيا  
أوريس . . . »

ولما يتعلق بالمجهول ، نقول الخاففة أن أحداث أول  
عرض غير موجودة . . . في حين يمكن تقديم بعض  
المعلومات عن المجهول الذي شاعده المسرحية في الموسم  
التالي . ويقول الناقد ( ر . م . بيريس ) أن هذا  
المجهول كان مكتوبا أساسا من حشد غير واضح ، من  
ناحية ، ولباب ملقف ، من ناحية أخرى . ولشهد  
مقالات أخرى على وجود الطلية بين الفرجين . وكان

ونقول الكلمة إنه في عام ١٩٥٣ ، كانت الصحف  
التي تقدم الموضوع الذي نتابعه في كتابنا ، متعة في نسخ  
صحف يومية ، وحوالي عشرين صحيفة أسبوعية ، أو  
نصف شهرية سياسية ، وثقافية ، وصحوية .

قدم سائر مسرحية للفرد ، في حديث أخرى منه  
في ٢٤ أبريل ١٩٥٣ . واستشهدت الحديث : المعنى  
الفلسفي للمسرحية بصفة خاصة ، لكن المعنى  
السياسي أيضا بدأ واضحا فيه . وبكثف الحديث عن  
بُعد آخر ، إذ ولع في سياق المقدمات التي كتبت دائرة  
أثناء حول ثلاثة ، وبعد صداعا في الأبواب الثقافية  
في الصحف . ول يمكن بحث الأساطير القديمة شبه بدعه  
السرغ في ظل الاحتلال . فني الثلاثيات ، كان ج .  
جيروفر ، ومن قبله أ . جيد ، وج . كوركو ، قد  
أصدعوا « موهبة » الحديث عن مصدر الإنسان المعاصر

من خلال هذه الأساطير . لكن بحث ثلاثة كسب .  
في ظل الاحتلال ، حورية جديدة ، في المقدمات التي  
كانت دائرة حول السرغ . كان كتاب السرغ ورفيقون  
« المركزية الفنية » التي ترجع إلى ما قبل الحرب ،  
وتجهون إلى ثلاثة الأخرية التي أقر ( نيتشه )  
القدرة عليها . ويظهر بالتلازمة أن خاصية الثلاثة  
تمثل في قول الإنسان المخطئ . القدرة ، لكي يستعيد  
الكون توازنه ، وهو لا يفلح هذا الفكر ، بل تعرضه  
الأفة عليه . ويمثل هذا الكون ، الذي يستند الزمة  
القدرة ، كان يقف كل الانحلال مع رؤية العالم كيا  
أصدعوا المنزول بيتان . فقد كان يرى أن عزمة  
الفرسين خطاب لهم عن الخطايا التي ارتكبوها في عهد  
الجمهورية الثالثة .

وعند أول عرض للمسرحية . مخاطب فخرجها  
( دولان ) قراء إحدى الصحف قائلا : « لا يمكن  
الحكم جيدا على أي عرض قبل الاختيار الأخير الذي  
يقض له . ويحصل خلاله بالمجهول . حدثك فقط ،

واختاروا إلى الصفات الدرامية والابتكار ، وحفظها ، وإخراجها . في حين قال غدار آخرون أن العرض كان ناجحاً . وقال ثلاثة منهم أن « الدياب » احتلت مكانة استثنائية . وأيا كانت الآراء التي أثيرت في هذه النقائش فهي تدل على أن سارتر كان قد اكتسب بعض الشهرة في الأوساط الأدبية ، لكنه لم يكن معروفاً في الأوساط المسرحية . وقبل ذلك أن البعض أعطى في كتابته إسهامه . في حين قال البعض الآخر إنه كتب رواية تحت الألقاب ، فقط لا غير ، لو أنه فيلسوف . وقدم بعض النقاد صورة كاملة للكاتب . . . قال أحدهم إنه كاتب مثلك « ربيع ، وروائي ، سائر . . . وقال آخر إنه كتب مقالات فلسفية ، يكتبها أحسن من غيره » .  
 وفي ( ١٩٤٠ ) . . . وإنه فاض ، بعض بلا جدوى إلى اعتقاد مفاد: الإنسان مدعى ، من خلال واقعية بغيضة في الطلب الأصحاح ، « تفصيلية إلى أقصى حد » .  
 ( ١٩٤٠ ) . وأياً ما تنقل المستوى الجمالي للمسرحية إنجاب التشكك بعض النقد ، ونسألوا عما إذا كان من الضروري أن يكون الفيلسوف الجيد والروائي الجيد كاتباً مسرحياً جيداً . ولا يوجد في مقالات كل هؤلاء النقد ما يؤكد الفكرة التي شاعت آنذاك عن سارتر ، ألا وهي محاولته للتوصل إلى كل شيء . وإذا افترضنا أنها شاعت حقاً ، فهي لم تتجاوز الأوساط المثقفين ، على الأقل عندما عرضت المسرحية لأول مرة .  
 والقلي أغلب النقد يعرض موضوع هذه المسرحية الجديدة ، على المستوى الشرقي ، ليتناول مدعاه إلى قرائهم . على سبيل المثال ، بدأ البعض حديثهم بالعبارة الآتية : « يعود أوريست إلى أرجوس » . وأنهى بقوله أن « أوريست يخاف أرجوس وهو إير ورواد أقدام » . ويعني هذا أن حديثهم انحصر على المستوى الأسطوري . أكثر من هذا ، نحب بعض النقد إلى حد عدم ذكر موضوع المسرحية ، لاعتقادهم بأنه معروف .

( تولان ) أتوا لديهم ، ويحبهم بالأسعار المنخفضة التي يقدّمون بها . وكان يمكن أن يحدد تولان أيضاً على « الصفة المسرحية » التي تاهت مراعاة للخطبة ، ولم تكن بحاجة إلى انتظار هذا الحال أو ذلك لكي نشاهد عروض المسرحية الجديدة . ويقول أحد الشعراء أن جزءاً من الجمهور كان مكوناً من المثقفين المعارضين الذين كانوا يتجمعون أثناء عروض مسرحيات سارتر وكافو ، ليؤكّدوا تضامهم مع التهمة اللاعنافية . ويقول آخر أن المثقفين في الصلة كانوا يرفضون التزي الرسمي الألفي . كان الجمهور مكوناً الآن من البيروقراطية المثقفة ، والمثقفين المعارضين ، والكتاب المثقف ، والجمهور العلمي القديم ، والعسكريين المعتمدين . لكننا لن نعرف أبداً على حد قول تولان .  
 نسبة كل مجموعة من هذه المجموعات إلى مجموع المثقفين ، ولن نعرف أبداً رأي كل فرد في هذه « الأقلية الصاعدة » . عندما شاهدت المسرحية ، لا نرى الآن إلا إمكانية وحيدة ، ألا وهي هؤلاء « الأقلية الصاعدة » . أي النقد ، عن اندمالها . وبما أن عمل هذه الأقلية في ثلاثة وثلاثين نصاً ، اختلف من حيث الطول والذرة ، والحكم . وقدمت الاندماج أيضاً عرضاً للمسرحية ، لكن التراجع التي انحصرت له أثيرت على الحدود مبالغة ولم تترك أي أثر . وجدير بالذكر أن الجريدة الألمانية : *Frankfurter Zeitung* نشرت مقالين بقلم اثنين من النقد : أحدهما لثي والأخر فرنسي . ما يدل على اهتمام المحل الألماني بالمسرحية ، فالمصحفة الواجهة كانت تخصص مساحة كبيرة للمناقشة ، لكنها لا تتضمن بداً كتاباً عن المسرح .  
 وأيضاً شكك النقد عدداً وانحاز للمسرحية ، خاصة أولئك الذين كانوا يكتبون في الصحف العلمية ، وعلى رأسهم النقاد : آلان لوبرو .  
 هاجم هؤلاء النقد التشكيلي البدلي للمسرحية



للصدا « ( ١١٨ ) . وأبدى بعضهم معارضة للطريقة السريفة التي يتبعون بها أوربست إلى الأبدان بالخرقة . وقال بعضهم في هذا الشأن إن أوربست هي « صورة التاريخ » ، خلال حديث لا يستغرق إلا بضع دقائق . والدينيكية الكفنة في أسطورة أوربست هي التي جعلت القتل يسيون إلى شخصيته أسباباً لم يتوخاها سائر . لا سيما أنه يقتصر إلى الدافع النفسي . وفقاً لفلسفة سائر . والفرض الذي لا يعرف فلسفة هذا الكتاب يقول أن ربط الأسباب بالنتائج كما يفعل في الحياة . والهدف الدافع النفسي عند أوربست يؤدي هنا وظيفة « القراع » الذي يهلا للفتي عادة كتملاً بشاء . وفتحت الكتابة النظر إلى السبب الذي جعلها توفيق طويلاً عند رد فعل الشاء أمام معنى « القلب » ويمثل هذا السبب في رغبته أن تكون أن عزلاء القتل توفيقاً عند القسري الأولى للسرعة ، ولم يهتموا معاشها ، وفقاً عند معاشها الحسني . ولأن الخليل لم يراجع للسرعة . فقد أتم بعضه خاصة بالقلب الجعالي فيها أو الأخرى .

وخطب الشان من القتل جمهور الشباب في خلاصتها ، ووضعت « القلب » في تيار تجديد الآلة ، واستطاعت في هذا الصدد مسرحية ج . كوكتر : « الآلة الجهنمية » كمرجع . قال أحمد طهين الناقد من دب . ل . ميلون . أن سائر أتم تشغيل الآلة الجهنمية ، التي سبق أن بدأ كوكتر كيفية عملها وخبرتها للقد . لكن « سرعان ما غلق الآلة » لأن ألقها التي يستعملها الإنسان معرضة للكسر . لئلا في العصر الحديث شهد تقصير الحرية في ذاته . ولا تستطيع الآلة القيام بأي عمل عند هذه الحرية ، والإنسان الذي علقه ، لأنه إنسان مسؤول . ويصعب بفصاح « ( ص ١١٩ ) . ويجدير بالذكر أن هذا القتل أفتاح مسرحية سائر إلى أقصى حد : « هذا بلا شك أهم عمل تراخي صقل له

بلا شك . ويرجع ذلك ، إلى حد ما ، إلى تعجبهم من « الأوربستية » ، وبطرحهم إليها من عقلان صناديق القدية . وبمفهومهم للآلة الأخلاقية القدية ، وإلى أنهم لم يدركوا أن سائر أدخل على مسرحيته تغييرات جذرية جعلتها تختلف تماماً عن التسلخ القديم . هكذا طاب مفهوم الحرية ، رغم كونه أساسياً ، في نصف المقالات ، وحتى القتل الذين فكروا ، مرؤا عليه سر الكرام . وقيل من القتل اعترف بأن الحرية تحمل مكاناً مركزياً في المسرحية . . وحاول أن يتجاوز إطارها الأسطوري .

وكانت « لمة » الدم أسعد خطاً من مفهوم الحرية . لم يذكر حقيقة من القتل كلمة الدم فقط . . وأمر أن نصف القتل أن أوربست لا يشعر بالدم . بعد القتل . وأن القلب يرمز إلى آلة الانقسام . وأن البشر الثلاثة بين القهويين الأسطوريين في السرعة ، ولا يستطيع أن أوربست لا يشعر بالدم لأنه حر . ككلمة لم يدركوا هذه هذه النقطة . وأمر أن القلب من القتل أن لا يستطيع أن يشعر بالدم أو الاحتراق بالوقت لكي يفهم حكماً عادلاً مستقراً . ورأى كل القتل في الدم موضوعها ضمن موضوعات أخرى ، في صورة جديدة من أسطورة أوربست وسنها سائر . ولم يرد أي علاقة بين هذه « لمة » وحياة القريسيون في ظل الاحتلال .

وبلغ التغيير الذي طرأ على الآلة الأخلاقية . في « القلب » . إلى شخصية أوربست بصفة خاصة . فهي « أوربستية » استغلبت ، يقتل أوربست الميتة وكلمة تسرا ، لكي يطبع أمر الآلة . أما في « القلب » ، فيعني أوربست أمر زيروس الذي كان قد أشار إليه بالرحيل عن أرجوس . وإلى هذه النقطة بالذات ، نرى أن القتل علواً أسرى الاطار الأسطوري القديم . فأعقب القتل أبدأ وأباً في هذا الصدد ، فألوا أن إنكثرا هي التي ، تحمل من هذا الحروف أرا متطشدا

أصبح وسيلة للهروب من الواقع والحلم ، ولم لا شأن له بالواقع ، لكن طاعها فقط . ولوحته إليه هذه المسرحية « الرابعة » بالجملة الآتية : « القول لمن يتنهي شخصاً بشي ومع تالم ، ويحتمل بسيفه » ( ١٢٥ ) .

أوربست يطلب بالغيرة والحريجات ، لكنه يدرك الشعب لحاراً في القوس ، ويذهب ليخبرهم عنكارة المثالية في مكان آخر . وكذلك فعل سائر : فخلد أشباح الاضطرابات في نفوس المتفرجين ، وانزعجهم من ميلهم إلى الحرب ، لكنه في نفس الوقت أي هرج .

ورأي الناقد الآتي يذهب إلى النقاد من الأسباب التي خلف عمل أوربست سائر : فيها يتناول بالوضع السرازم . في حين أن خلف طبعها بقية الصحف الخيالية ، في مثاليهم على الأقل . وتفسر الكتابة هذا الوضع بترها أن الناقد الآتي افقد هذا البداية موقفاً متغيراً ، ويصنع من المسرحية بصفة خاصة ، ولم يأت ليحتمل بالمشاكل الجمالية إلا في المرتبة الثانية . والتأكد هذا الموقف جعله يربط بين سائر ، ونيتش ، وحيد . وكان ربط مسرحية سائر بنيتش على الأقل ، طبعها جيداً ، لأن الناقلين كانوا قد جعلوا من هذا الفيلسوف أياً روحياً لهم والأندلسيونهم . وكان المتفرجون الآن قد اتفوا فلسفته . وإذا كان الناقد الآتي قد شبه أوربست بالإنسان الأعلى ، فبالنظر إلى أوربست المسرحية ليست بعيدة عن ذلك المصرد الأسطوري الذي تحدث عنه نيتش ، الذي يتجلى في الخير والشر ، وينقل فيه الخاصة ، ويؤكد حرته . ورأي هذا الناقد أيضاً أن حالة المسرحية المتفرجة جعلت منها مسرحية نصالية . فعمل أوربست أشباح الاضطرابات في نفوس سكان أرجوس ، لكن عليهم وحدهم تقع مسؤولية استخلاص نتائج تلك الفصل ، وعلى المتفرجين أن يملأوا حلوقهم . وهكذا وجد صاحب نظرية الألعاب القديم نفعاً غير مسرحية تفسيراً يقنع كل

الجمهور من هذا مدلوله ( ص ١٢٥ ) . وقال في القلائد التي كتبها عنها بعد التحرير مباشرة ، أنها مسرحية « مثالية » بمعنى الكلمة ، إذ يطبق فيها سائر الجمهور إلى الوعي بموقفه الأسطوري ، بلا راحة . وأكد الناقد الآتي ، معتمداً بلا شك على المذهب الذي أعجز مع سائر أن المسرحية كتبت من أجل المتفرج الطويل بين زيوس وأوربست ، وقال أن « السيلاب » فيها شيء أعجز من « الآلة المجهدة » ، فهي « مأساة الإنسان في العصر الحديث » ، إنسان لا يتخطى فيها إلازاة الألف ، ويريد أن يتحرر من تر عبويته ليلفت من القدرية ، وما هذه الأخيرة إلا تعب عن العدماء الزائلة » ( ص ١٢٥ ) .

والغريب أن يكون الناقد الصحفي الألماني Pariser Zeitsung هو الذي أحس بالذات بفكره الخيرية التي تهدف إليها المسرحية ، ورأي أن فاضله عليها . فقد لاحظ أن سائر لا يهتم إلا بالعدل ( وحيد ) وموافاة الذي جعل من الإنسان الواعي بطلبه هو مسرحية « إيفيجينا » . فهي « السيلاب » ، ينادى الشعب موقفاً يتعارض مع موقف الفرد ، ويمرر السيلاب إلى العدل والأمانة . وأوربست ، عند سائر لا يلجأ إلى العدل رغبة في الانتقام ، وإنما في الحرية . فهو لا يفرق أشباح الفرار بعيداً عن الجماهير لكي يبعد هذه الأخيرة أو يتولى الحكم ، وإنما يفعل ذلك سعياً إلى عهد الإنسان الأعلى . ولا شك أن الناقد يقصد بقوله هذا نقل فكر نيتش إلى المسرح . وأترك هذا الناقد جيداً أن سائر يتناول من إعلان الأسطورة وأتم سائر ، موضوعاً يرتبط بالأحداث الرابعة . فقد أكد في البداية على الشعبية الكثيرة التي حظي بها المسرح الباربي بعد افقدته ، ولأن أن المسرح أصبح ، كما كانت في قرون ازدهاره ، مأساة تدور فيها المراكب الفكرية . وفي معرض حديثه عن مسرحيات توري ، لاحظ أن المسرح

الدرامية التي تحملها السطورة أوربست في طياتها . فبدلاً من أن يجعل من لقاء أوربست وإكتيرا ، القيين ، موقفاً أكثر سرسري مؤكداً ، أحدث باستضافة من حالة إكتيرا المدعية وطباع أعرجها . لذلك ، لم يبدل السطر بعد فدية المسرحية ، أي مقتل البحث وكلمة مستترا ، بل عاد بالأصح وأبعد إلى المسرح ، لكي يسر كل منها أحوالها . وقال ناقد : لا تريد هذه « الشرارة التي لا تنهي » . وهذه « المسودات الدائمة » . وهذه « المناقشات الربية » . . . لأن كل هذا يؤدي إلى الاطالة في الحديث ، وإفراط المسرحية إلى الحركة ، والاعتماد التبعي . وأسوأ ما في الأمر أن القصة التي يرويها أوربست لحظة آية لا تغير خوف القصر ، بل تجعله يشعر بالقلق . لأن سلاتر لم ينجح في إضعاف الأريطة الخاصة بين المسرحية . وكان سلاتر قد قال : في مقدمته لسيرته عام 1917 : إنها « مأساة » ، وكان السطر المسرحي المأساوي المأساوي قد سعى إلى إحياء هذا اللون . وروى بعض النقاد أن التعديلات موجودة في مسرحية سلاتر . لكن أنظروا رأي عكس ذلك . وربما كان هذا هو السبب الذي جعله يستعجل : « حرمانه » عندما نشرها . ولدى مؤلفة الكتاب أن هذه التسمية أكثر ملائمة لطابع المسرحية « الفجائية » ، مما جاءت لتتضمن في أن واحد على بعض العناصر الكثيرة للاتصال وبعض التناقضات الكوميدي . وينظر هذا مع تكرار سلاتر التي استبعد في نفس الوقت مشاركة القصر ، والباحثة بين زين العرض الذي يشاهده .

ورأى الناقد حملة في لغة المسرحية كمالاً رائعاً في بنائها الدرامي . لاحظ البعض أن أسلوب سلاتر « الجيد » يدل على موهبته القوية . . . لكن سرعان ما تداركوا الأمر . وقالوا أن هذه اللغة لا تناسب المسرح لأنها لغة « أدبية » ، صرفة . ولغة علمية وفلسفية . ذلك أن سلاتر ظل أديباً ، وصاحب نظرية بقاء ، و « جامع

الاتصال مع سوايه » . وليس القيس والمغشوش الذي يسيطر على حالة المسرحية . والفارق بين نوابها أوربست والحدود القوي .

وقال كل الناقد أن زبوس ، في إطار الأسطورة التي جعلها سلاتر ، لا يميل إلا ذاته ، أي إلى الأساطير القديمة . لكن نادماً واحداً . كان يكتب في المصنف الصريح بما في تلك الفترة . تحدث عن منظور مسيحي . هذا الناقد هو هنري جيون . الذي رأى في زبوس « لا أوربست لم إكتيرا » ، الشخصية المحسوسة في المسرحية . لقد نشر مسرحية زبوس لأوربست بأنها قطعة بين آله المسيحيين و « الإنسان البشري المصطنع » . ذلك الإنسان الذي استخدم حريته ضد عقله . ورفض طاعته . ورأى أن القصة الرئيسية في « الدياب » هي فقدان آدم . . . « الإنسان المصنوع » .

بوت المسبح . وهكذا ربط بين زبوس أوربست والمخطئة الأولى . وقال أن هذه المخطئة الثانية هي العمل الذي يتبرع به أوربست نفسه من العلاقات كبراهيميديا سلاتر . أكثر من هذا : أراد أوربست ، بإدراكه لموهبته ، أن يكتب بدوره عن خطية سكان أوجوس الأولى ، ألا وهي كصالحهم أسر طفل أجهلهمون ، واستبداد كبل من الحبس والمغشوش لهم . ومن ثم ، لا تكتمل المخطئة كما صوغها سلاتر في « الدياب » في حبسها الله ، وإنما في طاعته .

والخذ كل الناقد بلا استثناء تقريباً ، موقفاً وصفيًا حاداً من أي حكم ، عند حسدهم عن معنى « الدياب » . وطبقوا على المسرحية مجموعة من المبادئ العالية ، فيما يبدو ، وقدموا جملة الشك على المصنفين والحق . قال عبد ميم أن خطأ سلاتر الأساسي يكمن في مخاطبته بالكتابة للمسرح ، أي حين ينظر إلى الصفات المطلوبة في الكاتب المسرحي ، وقال أجدع أن أكثر دليل على ذلك هو عدم استغلال العناصر

المسرحية ، من الناحية الجمالية ، حتى حد ، جيوتا الذي دافع عن المسرحية ، لاحظ أن اللعب الوحيد فيها هو اعتماد الكاتب على المقوف ، والفصح والعلم . فقلد استخدم صورا مقفزة فذكر الغاري ، برواية « العتيان » في حياته عن « سوس تيا » ، سكان أرجوس ، الذين يتقصصون للأحرار ويتخلون طواعية عن حريتهم . فأصبحت أرجوس « جنة يؤثها ويلزها الكتاب » الذي ينقل من اللحم العفن الذي تلقاه إنكرا عند قدمي زيوس . واكتشفت المسرحية كلها على صورة لكنتل ، الذي ينقل أيضا إلى لغة سكان أرجوس وجمال الجنس . ولم يوجد إلا نقد واحد اكتشف بطريقة واضحة عيوب سائر المجتمع وراء جماليات الرقص ، وانظمة المصنعة ، والرمز البائسة ، والسود الذي لا ينتهي . وصمد الحب البقاء بجماليات ، الشباب ، نظم بانيمو ملاقة بها بين مضمون المسرحية ، واكتشفوا عذرية بيوت بول غير ورو . . . أصر على فهم صورة براميه حبيبة الأسطول ، أريست ، فولوا في « الشباب » عذالة ودية « لا إنكرا » ، ربط تلك أنثرون بين سولتر وزيلا . . . فزيلا ، الكتاب الطبيعي ، كان قد عرض الفكرة الكلاسيكية الفعالة بشأن الفن والجمال لايفوقان ، وأعطى الفصح شكله أيقية . وعبير بالذات أن التفاد الثمين كشفا يكتبون في الصحف اليومية الخاصة آنذاك كانوا ينظرون إلى الفصح على أنه ظاهرة فنية متزعة ، ولذلك ، لم يستخلصوا النتائج القوية عليه في مضمون مسرحية سولتر .

واحتل الحديث عن الانعراج مكانا هاما في مقالاته النقدية .

فقال البعض أن دولان المسرح الذي كشف في المظلمة ، حاول أن يبرر المخرجين بإخراج مشاعر العناصر ، مكتوبة الأساليب التي شاعت في السنوات التالية للحرب العالمية الأولى . ولعل هذا عن الديكور

كالكلمات . . . رغم الجهد الذي بذله لكي يوصل إلى مستوى الشعراء . وأستاذ الفلسفة دائما يواد الكتاب المسرحي .

هكذا استخدم سولتر المسرح كأداة للتعبير عن أفكاره . وإذ كان هذا الموقف عبدا لغير حركة المسرحية وأدبها ، وسلبها التفاتة وإحياء ، وهما السمة الأساسية للعمل الفني الأصلي . لذلك ، لم يحفظ أريست ، والكثرا ، من شخصيتها الفلسفية . إلا بالأسم فقط . فالتناقض يدور ، في الواقع ، بين مفهومين مكررين أكثر مما يدور بين شخصيتين من نظم وهم . وهذا رأي كثيرا ما سمعته سولتر في حياته ككاتب مسرحي .

ولسنا أحد التفاد : « كيف لا يدرك المخرج ، منذ أول ( بروفة ) . . . أن هذا الحوار الذي نحتل فيه الأفكار الفلسفية والأمية حيزا أكبر من القيمة الدرامية » التي يحظى باهتمام المخرج ؟ ( ص ٣٢ ) . وأبدى البعض لخطأ ، وقالوا أنهم يخطئون أفراد المسرحية على مشاهدتها . . . وكشفت إحدى المقالات عن أن سولتر ليس حالة فريدة ، بل هو مثال لموضع أثير في المسرح الفرنسي في تلك الفترة ، مرض يمتثل في فروه الكتاب للمسرح . أي في ظهور كتاب مسرح غير محرفين ، لا يفرجون لفرادة التفكير المسرحي . هذا بالإضافة إلى النقاش الذي كان مقفرا أثناء حول « المسرح الأمي » في مجال النقد . وكان هذا الظهور المسرحي الجديد ، الذي يؤكد قيمة النص ، قد وضع حدا للتحالف والاختصاص بين المسرح والأدب . وكان فكر سولتر لا يزال متشبها به . لذلك عاب النقاد على مسرحه طابع الأمي القوط ، وطابعه الشعبي القوط أيضا .

وكان القيل إلى الفصح الذي لسه بعض التفاد في « الشباب » القيمة الفنية التي سيطرت على نقد

الأسطورة القديمة . ورغم ما قيل ، فقد قرأ الأعراس عن الشارع السائد في باريس أثناء الاحتفال : نتائج عايش ويستحيل فيه التفسير . ولما نلت « الشباب » التي الشرح جو الحيلة اليومية في فرنسا الشقة لم أساعد الطرح المتوسط على العرب من حمود ، كما كان يتوقع .

ولاحظ الكتابة أن « الشباب » لم تعرض للفتد والجهوم فقط . فقد أصيب بها البعض . ولأن من أن يعرف القاريء هذا ، لأن الفتد السنين المعيرة بالمرحبة قليلون ، ولعل أهمية من نواشك السنين هاجرة ، وغضب الفتد للطريقة التي استقبلها بما كبر الفتد وكبرها بما عدا في الصحف البارسية . وتجدر الإشارة أن المدافعين كانوا يتصور أن الماهات وتيارات الفتد . وذكر الكتابة رأي أحد المدافعين ، الذي قال : « أصحبت « الشباب » صدى صيغة ، سواء في أوساط المثقفين أم بين الشعب الذين رأوا فيها إصلا بصرام جديد . وأبصروا أنهم أصنام اكتشاف جديد » ( من ١٥٠ ) .

أما الفتد د . موزيه ، فقال أن « الشباب » كانت مسرحية ناجحة وفلاشة في أن واحد : ناجحة ، لأن أهمية هذا العمل وموجودة كلها والجميع لكل من لا ينظر إلى المسرح باعتباره تسلية لاهية . وفلاشة ، لأن الجمهور كان يحضر في مسرح لا تناسب أبعاد الطريقة التي أخرجت بها ، ولأن الفتد البارسيين المدافعين ، من حيث البدء ، لكل ما يخرج عن السبل المثورة ، كانوا عاجزين عن فهم معنى هذا العمل الفني الذي يسعى إلى هدف سام والصح وعابر . ويذكر هذا التقيد موقف عزلاء الفتد من رسالة سطرلو التي كتبت ، في رأيه ، في التحاليل موقفه من الفولكلور ، وأغلاقي ، وسياسي بالذات .

وكما سبق أن فعل هـ . جيسون ، رأي ( د .

خاصة . . فقلت كان مزجاً غير مناسب من التكميلية والبدائية والتقليدية . قال أحد الفتد أن الصراج المسرحية يذكر ، بالمرسية ، وقال آخر أنه يذكره بالمزنية ، بل بالمرسية ، وأخرج كل هذا بالمرزني والموزيكولوج . وكان الفتد البارسيون والسيروبيون يشكون الانحطاط في مجال الفنون ، في نظر الأيديولوجيا السائدة في عهد الاحتفال . حتى الأعمال المسرحية التي أبدعها بيكاسو ، بعد فترة التكميلية ، وصفت بأنها تصوير عن فن متدهور . وهكذا أصبح الصراج دولان ، الذي استخدم أساليب متحقة ، بعدها غانون غير مرغوب فهم سياسياً بالصراجا يسعى إلى الابتارة : لقد دسم وأخذ جاليات الترفن التي تدّ عليها النص ولدت عليها رموزة الفقرة .

ورافق الأمر ، أن الأساليب التي أعمت بها الفتد كانت تتعارض مع التزعة التراجيدية ، والمثبيل ، والأكمة التي وضعها الفتد البارسيون على وجوههم . الشباب ، والآلة . كانت مستوحاة من المذهب التكميلي . وكان اكتشاف الأكمة التزنية والصح التزني أصلاً لذلك الأسلوب الذي يصور كل شيء في شكل هندسي . وذكر أحد الفتد البارسيين عندما شاهد أزياء الشباب وأجسده . وذكر آخر « الفترن كان كان » عندما رأي أجسده الشباب السواء . ولما كان الفتد قد أبدوا هذه الآراء ، فلأن العناصر التزنية ، والاحتفال يوم الموزي ، سيطر على الفترن ، ولأن هذه الأساليب كانت وسيلة عبسرة للذلة على كل ما يتعد عن الطرق المثورة ، ويهدم البرهوزية . ولم تكن الدمية أو السربالية مظهر إلا من الفتد . ولناظر الكتابة أن الكثيرين قرأوا دولان في دور زويس بلوي بروفيه . . في دور الشصاة في مسرحية جيسون : « إنكرا » ، ولم يكن دور أي منها موجوداً أصلاً في

في الحقيقة ، والكتاب ، بكافة عطلته . وبدأ بالخطبة عن نوابه سائر ، وثقافته عند حيلته وبحث في « الجلسة سرية » ، وأكثرت كثيرا من الجدل ، والفتن حول ما تعبته . وبعده العبارة هي : « الجحيم هو الآخرون » . . . والتي لم يبعدها الكثيرون . أما ما تعبته ، فهو أن علاقته بالآخرين ليست جميعية بالضرورة . لكنها تصبح كذلك إذا كان الإنسان لها بالآخرين ولا ، يعني هذا قط أنه لا يمكن أن تكون لنا علاقات ، مع الآخرين . ( من ١٩٥ ) .

لكن ، ما الذي جعل من الآخرين جميعيا في « الجلسة سرية » ؟ . . . حينها يقول ( جارسان ) : « القلوب من الحقيقة ، أن يجعل من ( الياس ) على ما كابد بالياس حينها . وحينها يقول ( ياس ) كانت القصة الشائعة ( يستدل ) : « وحينها يقول ( يستدل ) إفراد ( جارسان ) . كل مقيم يجري وراء الآخر . ولا يلتزم » . « يستدل أن عبارة لفظوا بهم ، نظرا لوجود طرف ثالث ، هو مثابة بطلان للآخرين . وطبع سائر في الحقيقة ١٩٦٥ سبب الأهمية التي يتمتعها الآخرون في نظرا بقوله ابيهم ، أهم ما فيها فيما يتعلق بعرفتنا لحقنا » . . . لذلك تستدل علاقته الأساسية بالآخرين في الصداقة والقرابة ، وهي علاقات تحكم عليها بالفضل . لأن الآخرين يريدون ما عندما نسعى لهم ، ويضربون عندما نوب منهم .

وإستطيع تشخيصات ، الجلسة سرية والتحليل ماخوها إذا كانت ، لكنها لا أستطيع أن أستخلص منه أية نتائج . لأنها مبسطة . فهي طابعة لأنها شاعرية ، وبالتالي ، لا أستطيع أن تعبته أن المستقل . والضرورة التي تكونت لدى الأحياء حينها أصبحت إلى الأبد . وهي أقل حرية من الأحياء الذين يوجدون معها في نفس

موتيه ( في المسرحية مثلا يتناول موضوعات أساسية : العلاقة بين الحرية والظلم ، والنظام والتمرد ، . . . . . ونظرا ما كانت لتعالج الأناج المسرحي المعاصر . فضلا عن أن النص كان محور المسرحية . ما يفرق مع أفكار هذا القائد الذي يختلف عن سائر القادة المستعربين باحترام قواعد البناء المسرحي . ويخاطب بأن يكون للنص المسرحي قيمة أدبية ، أولا وقبل كل شيء .

والجدير بالذكر : أن التضمين لرسالة سائر ، بكافة إيماءاتها في « الكتاب » كانوا أولئك الذين تلقوا عليها فلسفيا مثارا ، مثل سائر لها ، وجميعهم ، بلا استثناء تقريباً ، إحتضروا على النص المكتوب ، لا على العرض المسرحي . وهو وفي ذلك ، أو على إخراجها .

وتستدل الكتابة : هل كانت « الكتاب » مسرحية مطوقة ؟ . . . ولجوب بولغا أن هذا الموضوع لا يزال يثار جدا . فجلسة التعمير ، حينها قدما في الحقيقة وكانت سرية قبل ذلك . . . . . ولكن هذا حدثا حدثا للقطعة ، بل أصبح سائر وزمرا للقطعة الثقافية في العهد الذي تلا الحرب مباشرة . لكن الذين مشاهدوا السيرة الأتالية أيام الاحتلال شعروا بذلك ، وذكروا أن المسرحية عرضت بعد مباركة الرقابة الأتالية ، أي أن سائر كان متعاوناً مسرحياً مع المحتل . وأمام هذه الآراء ، ظل أعضاء النقد الجماعي يتسوقون بالنص الفلسفي للمسرحية فقط ، لكنهم لم يشكروا قط في أن « الكتاب » يتدرج تحت اسم « القصة » .

\*\*\*

تبع الكتابة في الحقيقة المسرحية سائر الآخرين : « الجلسة سرية » ( ١٩٥٥ ) . نفس التبع الذي تبنته

بوصف المسرح ، مسرح الأحداث ، وصفها فيها ، بكل تفاصيله ، ولم يتساءلوا عن مضاعف الرمزي . . .  
 وفضلوا التوقف طويلاً عند ماضي الشخصيات ، لأنه  
 يضمن استقلاً ثابتة كثرتها ، والغرب عن الحادثة ،  
 والقتل ، والانتحار . ويخص أغلبهم ما يفور حول  
 المسرح في هذه المسألة الثالثة : « ثلاث الشخصيات  
 يسرق بعضها البعض الآخر » . . . أو « ثلاث  
 شخصيات تعذب كل واحد منها الشخصيتين  
 الأخريين » . ولحين خط القفاز ، أورد سوارس في  
 مسرحيته جلاً لربيع في الأعتاب ، مثل « كل منا جلال  
 للأخرين » . وقال أربعة عشر نقداً بوجود حلقة مفرقة  
 أصبح حارب الشخصيات الثلاثة . . . وأقروا أن إنسان  
 تطيع في استبل ، وأن استبل تطيع في جراحال .  
 لكن هذا الأخير كان أقل وضوحاً من الشخصيتين  
 الأخريين : فلهذا قال البعض أنه ينبغي أن يبرر الناس  
 لربيع . . . في حين قال البعض الآخر إنه لا يريد إلا أن  
 يترك وشأنه . . .

ولم تكن الرقابة ، بالمعنى الذي يعطيه سوارس هذه  
 الكلمة ، أي سوء الفية ، محور النقاشات التي دارت  
 حول المسرحية . بل دارت هذه النقاشات حول  
 تعارضها مع الاعتلال ، بالمعنى التقليدي لهذه العبارة ،  
 وأبدي أكثر من ثلث نقاد إشعارهم من الشخصيات  
 والحديث ، وقياسوا إياها « وحوش » و « مخلوقات  
 شيطانية » . . . الشيخ . . . . . وأهم سوارس بالدعوة إلى  
 الاعتلال وإزالة الشك ، وأبدي بعض نقاد  
 المطالبة بفتح عرض المسرحية . وأبدي بعض نقاد  
 الآذان رأياً مائلاً لمرأي نقاد الفرنسيين . لكن المسرحية  
 لم تدار إشعاراً كل نقاد . . . فلهذا قال بعضهم أنها كثرت  
 فيه بصدقتها وضوحها . . . وقال آخر إن العرض أصعب  
 لطابعه التبعيضي .

لكن . . . لأن الرقابة ، كما فعلها المسرحية ، خالية من  
 الرأيا والتوافق التي كان يمكن أن تتكسب صورياً كما  
 تراها هي ، لا كما تراها الآخرون . وهي لا تهدد أفعالها  
 إلا مرة حين الآخرين التي كتب عليها أن تواجهها إلى  
 الأبد ، فدام الجميع لا يستطيعون إغلاق عيونهم أو  
 إطفاء النور . وتلاحظ الكيفية أن سوارس لم يجعل من  
 الموت تبعاً أخفقي هدفاً للمسرحية ، بل أعطاه معنى  
 رمزياً . .

ويبدو ، لأول وهلة ، أن الجمهور استقبل « المسألة  
 سرية » بنفس الطريقة التي استقبل بها « الشهاب » .  
 وإذا كان هذا صحيحاً ، فإن التغير الصعب أساساً على  
 أسباب الحكم والآراء .

هاجم نقاد « الشهاب » « اختراعات خيالية » كتهم  
 عاجزا « المسألة سرية » « آليات أصلية » . . . ووافق  
 كثير منهم على جانبها الجمالي . ويرد أجنحة عامة أن  
 مواقف « الشهاب » كاتب مسرحي مبتدئ ، لكن نسبة  
 لا يأمر بها من الذين عاجزا « المسألة سرية » أكدت أن  
 كاتب المسرحية موهوب . ويذكر بالقدر أن نقاد الذين  
 استقبلوا المسرحية الجديدة استقبالا حسناً لم يكونوا نقاداً  
 حاشين ، كما كان الحال بالنسبة « للشهاب » .

ومن الواضح أن موضوع « المسألة سرية » كان  
 أصعب ، من حيث الفهم ، من موضوع  
 « الشهاب » . . . واستعصى هذا الفهم على أغلب  
 النقاد . . . لأن المسرحية لا تتضمن إلا أحداثاً قليلة .  
 قال نقاد في هذا الصدد : « إن رواية ملا برودي ، من  
 حيث البناء ، محاولة لا تريد التضخمة والقيام بها »  
 ( من ٦١٥ ) . ولم يتوقف أغلب نقاد عند الموضوع ،  
 كما جرت العادة في مثل هذه الحالات ، بل اكتفوا

السرعية تعبر عن عزلة الإنسان المعاصرة ، ... وأن  
كل إنسان يحمل جميعه في نفسه ، ١١ وهذه الرؤية  
رؤية تشككية ، لأن الشخصيات الثلاثة لا تسأل في  
الحرب من سرعتها ، ولأن موقفها لا علاج له ولا رجعة  
فيه . وربما أوحى بذلك عنوان السريعة الذي يشير إلى  
عالم مغلق ، ١٢ .

وأما كتابت الآراء التي أبدت ، فهي تتفق مع نوايا  
سارتر . عمل الأقل مع تلك التي أعطاها بعد مضي  
عشرين عاما على كتابة السريعة . لقد أراد أن يثبت  
أهمية الحرية ، لتكتمل أسوأ إليه افكتورا لا إيمانية ، أو  
تشككية ، أو نسبية .

لكن ، أين الحرية ... و هو سوء الفهم وكذا بفهمه

سارتر من كل حياة ؟

المفارقة للسريعة ، وركزوا اهتمامهم على الجسم ، أو  
الطريقة التي صورا بها ، لا على الاثنين معا ، أو نفس  
البعض إزاء ربط سارتر التوفيق بين الجسم والواقع  
الوجودي ، بنوايا ... لكن المعروف على هذه النوايا تحول  
إلى مشكلة لم يهدوا لها ملامح .  
وحاول إثنان من القراء تفسير التضيق بين الحياة  
والموت بقولهم إن شخصيات ، الجلسة سرية ، المحاور  
البقاء على قيد الحياة ... وأما الجمع بين الطواقم  
والرمزية ... وأما مية بالفي الحظي والمجازي . هذه  
الكلمة ... ولا نستطيع أن نقبل نفسها لأنها قد  
مالت ، ورأي نصف القراء لقرية أن الجسم ، كما تناولته  
السريعة ، صورة من الحياة ، وأبدوا أسفهم لهذه  
الرؤية التشككية . ورأي البعض أن العلاقة الرمزية  
بين الجسم والحياة هي من الموضوع بحث أصبح  
الحديث عنها لا يهدى . ورأي البعض الآخر أن

ودارت المناقشات حول الطابع البلاغتي  
للسريعة بين مجموعة مشابهة من القراء ، منهم الهاديم  
ومعهم القادح ، مروراً بالذين ادعوا الحياء ، أو كانوا  
كذلك فعلاً . وكانت الأسباب التي أدت إلى مهاجمة  
سارتر وسريعته مختلفة للغاية : المحرص على مبدأ  
« اليقظة » ، والارتباط بالمحطة القارية الرافضة ، أو  
الأيديولوجيا الستالينية ، الخ ... وتلاحظ القارئة أن  
الذين هاجموا سارتر بعنف كانوا يتبنون عادة إلى اليمين  
أو أقصى اليمين ، أما الذين دافعوا عنه وعن  
سريعته ، أو مروا من التكرام على موضوع الإبداعية  
سالف الذكر ، فكانوا يتبنون إلى اليسار القديم . لكن  
كل هذا لم يجل ، بطبيعة الحال ، من بعض الحالات  
الاستثنائية .

واللاحظ أن القراء لم يفرجوا هذا عن إطار التحق  
الحرفي للسريعة ، وركزوا اهتمامهم على الجسم ، أو  
الطريقة التي صورا بها ، لا على الاثنين معا ، أو نفس  
البعض إزاء ربط سارتر التوفيق بين الجسم والواقع  
الوجودي ، بنوايا ... لكن المعروف على هذه النوايا تحول  
إلى مشكلة لم يهدوا لها ملامح .

وحاول إثنان من القراء تفسير التضيق بين الحياة  
والموت بقولهم إن شخصيات ، الجلسة سرية ، المحاور  
البقاء على قيد الحياة ... وأما الجمع بين الطواقم  
والرمزية ... وأما مية بالفي الحظي والمجازي . هذه  
الكلمة ... ولا نستطيع أن نقبل نفسها لأنها قد  
مالت ، ورأي نصف القراء لقرية أن الجسم ، كما تناولته  
السريعة ، صورة من الحياة ، وأبدوا أسفهم لهذه  
الرؤية التشككية . ورأي البعض أن العلاقة الرمزية  
بين الجسم والحياة هي من الموضوع بحث أصبح  
الحديث عنها لا يهدى . ورأي البعض الآخر أن



الآخرين فم . هكذا أجرى هذا المؤلف عملية الإسقاط التي سعى إليها سائر ، ولهم نداء للحرية . لأنه فهم المسرحية على أنها مجموعة متماسكة من العلاقات التي ترمز إلى اهتمام البشرية ، من خلال تصوير الكاتب لمكان الجسم الأسطوري . أكثر من هذا : ذكر المؤلف إطار الرثة الفارغ ولم يذكرها القيمة الرمزية ، لكنهم وقفوا عند هذه القيمة وقالوا : « فالتون الجسم عند سائر يحرم الرأيا ... ومن ثم ، لا نستطيع الشخصيات أن ترى نفسها إلا في الآخرين » تلك هي الفكرة . . وهذا هو الجسم ١ . ( ص ٢٢٩ ) .

وهناهم بعض النقد المسرحية ، إستنادا إلى بعض المعايير التي كانت سائدة آنذاك ، لكنهم نفروا ما رفضوها وفيها تما . وكثيرا ما وجدت آراء متناقضة في النقاد المؤاخذ . ولزادت الآراء غموضا عندما لم يرد الرأي الخاص بالمتن في رأي الخاص بالمصنوع الأصلي . واعتبر كثير من النقاد على الصحيح ، ومع ذلك أضافوا تروية سكون . وهذا كان هذا الأخير قد عيب الميل لبعض من الناحية الجمالية أو الأسلافية . فإن هذا لا يعني أنهم لم يذكروا بالمسرحية . وتخلص أولهم دليل على أنهم أعد سواي للمسرحية بعدا لا تفتح لمخيرهم الجمالية .

ووافق ذلك النقد تقريبا على المسرحية ، بلا أنق اعط ، وقالوا إنها عمل جيد ، مبتكر ، وحديث مسرحي عام ، وإن سائر أهم حدث في المسرح الفرنسي الشاب . ولكن حاربوها ، فعلا ذلك باسم النظرية الكلاسيكية ، والأثر الذي يجب أن تتركه الفكرة في المخرج . فالمسرحية لا تشتمل على أحداث بلغني التقليدي للكلمة ، لكن حركتها القوية داخلية صرفة ، وهي تدور في مكان واحد لأن الديكور بسيط كما هو في الأبد ، والشخصيات لا تخرج منه ، بعد أن تدخله ، لأن الجلسة صرفة حقا ، والمسرحية لا تنهي . . لأن

تسائل الكتابة بعد ذلك : هل كانت ، الجلسة حرة ، إمكانية للسلطة النظرية الرابعة ؟ . . ولحب بقوها : أن البحث في هذه النقطة يعني أن نتابع متناقضة . تلك رأى الجمهور أن عبارة ، الجسم هو الأصرون ، القصد بالآخرين الأكل ، كذا الجسم ، ففقدت به الحياة التي يرفضونها قبل الجاهليين واستقبل النقد المسرحية بطريقة وسطية بين الأحداث الماضية . ويرجع ذلك إلى نمو المسرحية الذي عكس بالفعل نمو تلك الفترة الحقل . بل إن الفنان الذي استولى على الشخصيات انتقل إلى جمهور الشرحين في الصالة . ورأى أحد النقاد في تلك الفترة الذي تدور فيه الأحداث ، زلزلة ، أو حفرة في سجن ، أو حجرة لعذب . . وإذا كانت المسرحية إمكانية للأحداث الرابعة ، فهذا يعني أنها فقدت قيمتها خارج الظروف التي كتبت فيها .

وإذا كنا نرى اليوم في « الجلسة صرفة » أحسن مسرحيات سائر ، من الناحية الجمالية ، فهذا لا يعني أن الجميع انزعجوا ذلك عندما عرضت لأول مرة . واستخدم ذلك النقد ، في حيدلهم غيبا ، نفس

موضوع . وتبادل الكثيرون عن فائدة الجرس الذي لا يسمع وإطار المرأة القارح . وقال البعض إن « الجلسة سرية » مدينة بنجاحها للممثلين .



ربما يقول قائل : ما الذي يمكن أن يفعله القارئ في ما قيل عن سائر عامة « مسرح سائر الخاصة » ؟ لكن تجريد جالسنر ، استطاعت أن تقبل هذا التحدي . وأصبحت بهذا إلى ما نعرفه من مسرح هذا الكتاب . ولا يتعلق هذا الجهد في الخطوات التي تقدمها بلتر ما يتعلق في المصحح الذي اتبعته . ولقد بقيت عليها . فلهذا طرقت بصلاً أصبح موضع اهتمام الباحثين في السنوات الأخيرة ، وتكثرت به مجال النقاش . وبعدها حل في مسرح سائر . وهي تعتمد على « الفن التقليدي » - حسب تعبير الناقد الفرنسي : « ليونيه » أي نقد الصحافة اليومية ، لا الصحافة المتخصصة . وإزدادت رغبة تراء . لأن هذه المصنف تشل المصنف الألمانية والفرنسية في عهد الاحتلال ، وبعد التحرير . وحرصت الكتابة على وضع مقالات النقد في السياق السياسي والثقافي الذي أثيرت به هذه الفترة . وانحصرت قراءتها على مسرحيين ، لكنها توي مواضعها ، فيها يبدو . وتحليلها للوثائق الخاصة « بالكتاب » جعلها تعود إلى نقطة مثلاً تكررت جداً : هل يمكن اعتبار هذا المسرحية مسرحية « مثقوبة » ؟ . واحتضنت الكتابة ، في ردعها على هذا السؤال ، لأهل المصنف فحسب . وأما على وثائق الرقابة الألمانية التي لم تنشر بعد وعلى شهادة المعاصرين أيضاً .

وما ألتك فيه أن اعتمادها على المسرحيين عندما عرضت لأول مرة ، وفي ظروف معينة ، أكثر الضمير على

الشخصيات لا تستطيع أن « تسلم فيها بشيء » ، إلى الأبد . . بعد إسناد السطر . والميث . الكلمة القاسية في المسرحية . حل على التطوير الأرمطي .

وأبدى أحد النقاد رأياً مائلاً عندما قال أنه يجب اعتبار « الجلسة سرية » « وحالة المصارع » مؤشرين لما سمي بعد ذلك باللامسرح . فيها تضمنتان بعض العناصر التي أثير بها هذا الالتباس : حذف القصة ، ولغة الانسقاط الأساسي ، والقتل . والموت الخ . . . . . ولا حظ أن النقاط التي دار حوفاً النقاش ، في هذا الشأن ، جزء من تلك النقاط التي توفقت بعد ذلك بطبع سنوات . . عند الحديث عن مسرحيات بركات وروسنكو .

وفي « الجلسة سرية » ، لم يقدم سائر تياراً مائلاً إلى المثالي ، وإنما قدم له مثلاً يمكن أن « يكتفى » . إننا لم نستخدم حرفك . والكتاب الأسطوري الذي اختاره جعل لي أصالة مستقلة . لهذا ، القريت المسرحية من ذلك الشكل الدفري الذي أثير به عند كثير من مسرحيات « اللامسرح » . وقالت نقادة أن العناصر الخاصة بالمجموع والموت تؤدي الوظيفة التي يؤمها التعريب عند بركات : فهي تزيد الأجسام عند الثقافي . وما يجعل الكتاب هذا الأخير يتأرجح بين التشاركية والتعريب ، يثير فيه الضيق ، والوعي الطغوب بالثاني .

كلمة أخيرة عن الأخراج : آلات الطريقة التي أخرج بها رمزون رؤو المسرحية . موازنة الجميع . وأقبل لها بسيطة ، وذكية ، ودفقة . وأن التذكير بمرافقه عكس بأس الشخصيات . وبعض النقد لهذا الفرق الذي تكاد تلمح من الآلات . ولا توجد فيها إلا نافذة مغلقة وباب

البوية - التي ينظر إليها القراء الجدد على أنها سطحية  
ورائعة ، أعاد إلى الثقافة مكانتها وإلى الثقافي الدور  
الذي طفا عنه ويطلع به في نجاح المسرحية أو فشلها .

وهكذا أنت ( أ . جالستر ) بالصفحة الجديدة ..  
أثرت الدراسات المنشقة التي سبق أن نشرت عن  
مسرح : جان بول سارتر .

المناخ الثقافي الذي كان سائدا آنذاك وساخ المسرح  
عامة ، وهذا يعني أن دراساتها تنشر وثيقة تاريخية إلى  
حد ما .. فضلا عن أنها تأخذ في الاعتبار العرض  
المسرحي ، الذي أصبح موضع اهتمام القراء ، بعد أن  
أختل أو انحصر هذا طويلا . وعندما توخعت الكتابة الدقا  
في عرضها للتوضيح ، انحطت أحيانا في التلاعبيل  
والمنحطرت إلى التكرار . ولعلها بها بحاجة الصحاح

